



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA E CULTURA
PROJETO DE PESQUISA: MEMÓRIA E PRODUÇÃO CULTURAL
ORIENTADOR: PROF. DR. LUIZ ANTONIO MOUSINHO MAGALHÃES

ALEXANDRE DE ASSIS MONTEIRO

CAPITU: OLHARES PARA UMA NARRAÇÃO OBLÍQUA

João Pessoa

2013

ALEXANDRE DE ASSIS MONTEIRO

CAPITU: OLHARES PARA UMA NARRAÇÃO OBLÍQUA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, orientada pelo prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura.

João Pessoa

2013

M775c Monteiro, Alexandre de Assis.
Capitu: olhares para uma narração oblíqua / Alexandre de Assis Monteiro.- João Pessoa, 2013.
122f. : il.
Orientador: Luiz Antonio Mousinho Magalhães
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHL
1. Machado de Assis, Joaquim Maria, 1839-1909 (Dom Casmurro) - crítica e interpretação. 2. Carvalho, Luiz Fernando Carvalho, 1960- (Capitu) - crítica e interpretação. 3. Literatura e cultura. 4. Adaptação. 5. Teleficção.

UFPB/BC

CDU: 82(043)

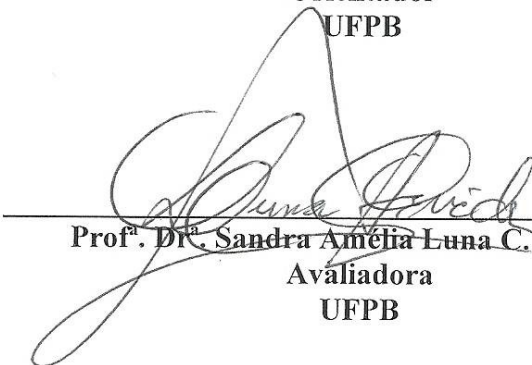
Dissertação intitulada “CAPITU: OLHARES PARA UMA NARRAÇÃO OBLÍQUA”, de Alexandre de Assis Monteiro, defendida e aprovada no dia 22 de março de 2013, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Paraíba.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães

**Orientador
UFPB**



Prof.ª Dr.ª Sandra Amélia Luna C. Azevedo

**Avaliadora
UFPB**

Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho

**Avaliador
UFPE**

Ao mar de João Pessoa e à caatinga de Arcoverde, que, juntamente com alguns seres que aí se encontram, transmitiram imprescindível ânimo.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente ao Nada, único e suficiente – pretendo - salvador, que nos motiva a seguir buscando o inacessível Algo.

A Socorro de Assis, que é caminho, verdade e vida, além de ser minha mãe.

A Jenecy, Hian, Bruno e Hemerson, que não sonham perdão nem cobram por minha salvação. Entrego tudo o que tenho e os sigo.

Ao meu orientador, Luiz Antonio Mousinho, que, como já disseram outros, quem tem um desse não precisa de mãe nem de livros.

Toda imagem implica mais do que explicita.

Marcel Martin

Meu senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não
sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem
escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que
roemos: nós roemos.

Dom Casmurro

RESUMO

Esta dissertação tem o intuito de fazer uma leitura crítica da microssérie *Capitu*, adaptação do romance *Dom Casmurro* para a televisão, exibida em 2008 pela Rede Globo e dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Para isso, buscamos identificar de que formas as obras dialogam, fundamentando nossa análise na teoria da narratologia - sobretudo a partir das contribuições de Gérard Genette (1979) em *O discurso da narrativa*. Para substanciar nosso estudo acerca da natureza das narrativas, fazemos uma abordagem dos textos com base na fortuna crítica do livro *Dom Casmurro* e também da microssérie *Capitu*, além de buscarmos apreender os sentidos da relação entre as obras lançando mão de abordagens sobre os sentidos da imagem sobre a teleficção, sobre o processo de adaptação e sobre os movimentos artísticos da modernidade (com diversas referências à crítica jornalística), que encontram reflexo no percurso da transmutação da narrativa de um suporte radicado no código verbal para um suporte radicado num código verbal-visual-sonoro.

Palavras-chave: Dom Casmurro; Capitu; adaptação; teleficção; Machado de Assis; Luiz Fernando Carvalho.

RÉSUMÉ

Avec cette dissertation nous avons l'objectif de faire une lecture critique de la série télévisée *Capitu*, adaptée du roman *Dom Casmurro* de Machado de Assis, exhibée en 2008 par le Réseau Globo de Télévision et dirigée par Luiz Fernando Carvalho. Pour cela nous essayons d'identifier les formes de dialogue entre les oeuvres, avec, comme soutien de l'analyse, la théorie de la narratologie - surtout à partir des contributions de Gérard Genette dans son livre *Le discours de la narrative*. En vue de la contextualisation de notre étude sur la nature des narratives, nous avons fait un approche des textes ayant comme soutien la fortune critique du livre *Dom Casmurro* et de la série télévisée *Capitu*, en plus d'avoir essayée l'appréhension du sens du rapport entre les oeuvres à travers les approches sur les *sens de l'image*, sur la *téléfiction*, sur le *processus d'adaptation* et sur les *mouvements artistiques de la modernité*, ainsi que de plusieurs références à la critique journalistique, qui trouvent du reflex dans le parcours de la transmutation de la narrative basée sur le code verbal vers la narrative basée sur un code verbal-visuel-sonore.

Mots-clé: Dom Casmurro; Capitu; adaptation; téléfiction; Machado de Assis; Luiz Fernando Carvalho.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	8
2. Capítulo 1: Tricotando a narratologia no tecido de Dom Casmurro.....	12
2.1. <i>Questões de ordem: a fluência dos tempos em Capitu.....</i>	<i>12</i>
2.2. <i>Questões de modo: as formas de o verbo e a imagem expressarem seu ponto de vista.....</i>	<i>27</i>
2.3. <i>Questões de voz: a instância primeira da narração.....</i>	<i>40</i>
3. Capítulo 2: Dom Casmurro em Capitu: a ficção lida, vista e ouvida.....	45
3.1. <i>As fisionomias de Dom Casmurro.....</i>	<i>45</i>
3.2. <i>A linguagem audiovisual e seus processos narrativos.....</i>	<i>56</i>
3.3. <i>A linguagem audiovisual e a representação da realidade.....</i>	<i>63</i>
3.4. <i>Fidelidade x infidelidade ou adequação x liberdade de criação: não há como Luiz Fernando Carvalho ter traído Machado de Assis.....</i>	<i>70</i>
3.5. <i>Realidade, ilusão e fatores de estetização em Capitu.....</i>	<i>78</i>
3.6. <i>A retórica com feição expressionista do narrador da microssérie.....</i>	<i>83</i>
3.7. <i>Um viés luminoso em Capitu.....</i>	<i>99</i>
4. Considerações finais: Dom casmurro e Capitu: projeção para a modernidade....	102

5. Referências.....	114
----------------------------	------------

INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho é analisar o processo de adaptação de uma obra literária para um meio audiovisual, observando os processos técnicos e estéticos que fazem uma resultar noutra durante a transmutação ou a tradução intersemiótica, enquanto processo construído com perdas e ganhos (STAM, 2006, p.20). Utilizamos como *corpus* o livro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (ASSIS, 2000), e sua adaptação, a microssérie exibida pela Rede Globo no ano de 2008, *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho (CARVALHO, 2009). Apoiaremos-nos na fortuna crítica sobre o livro e a microssérie, e observaremos de que forma as várias leituras já realizadas sobre as obras encontram respaldo na adaptação do livro para a televisão.

Utilizaremos ainda uma bibliografia sobre o fazer cinematográfico e tentaremos, ao longo do estudo, justificar isso em decorrência das semelhanças que as produções cinematográficas, em geral, guardam em relação à teleficção, como o trabalho com os materiais da imagem, linguagem verbal, sonoplastia, música e a própria linguagem escrita (JOHNSON, 2003, p. 42), sem deixar de reconhecer a peculiaridade do cinema e da teleficção, como o contexto de transmissão, as condições de recepção e o suporte (PUCCI JR., 2005. p. 82). A estratégia de cotejamento das duas obras tomará como uma de suas bases a noção de intertextualidade conforme as formulações de Mikhail Bakhtin (1993, 1993) e Júlia Kristeva (1974), e suas atualizações por Stam (2006) e Genette (1979).

Existe uma ideia corrente – e até, parece, justificável –, defendida pelo crítico João Batista de Brito em sua obra *Literatura no cinema* (BRITO, 2006) de que o grande cinema se fundamenta em roteiros originais e quase nunca em histórias adaptadas da literatura, mesmo as já consagradas. Basta pensar nas obras literárias que, ao longo do tempo, foram elevadas ao grau de “grande literatura”, por possibilitarem releituras, sucessivas vezes, como um palimpsesto em que os textos são sempre subtextos e sob suas inscrições se escondem infinitos outros subtextos.

(...) a maior parte dos filmes de qualidade admite vários níveis de leitura (...). O mérito de tais filmes está em sugerir, para além do imediatismo dramático de uma ação, por mais profundo e apaixonadamente profundo que sejam os sentimentos ou ideias de ordem mais geral (...). [Há] um conteúdo aparente e um conteúdo

latente (...), sendo o primeiro direta e imediatamente legível e constituindo o segundo (eventual) o sentido simbólico que o diretor quis dar à imagem ou aquele que o espectador reconhece por si mesmo. (MARTIN, 2003, p. 92, 93)

Se pensarmos nos livros que se tornaram marco de literaturas nacionais como *Dom Quixote* (CERVANTES, 2002), *A divina comédia* (ALIGHIERI, 1998), *Madame Bovary* (FLAUBERT, 2002), *Os irmãos Karamazov* (DOSTOIÉVSKI, 1962), *Dom Casmurro* ou *Grande Sertão: veredas* (ROSA, 1986), não nos furtaremos de confessar que o cinema não conseguiu adaptá-los sem sérios prejuízos narrativos.

Por outro lado, o cinema consagrado, que conseguiu se firmar - pelas mesmas prerrogativas da “grande literatura” - como “grande cinema”, não é, de fato, o cinema adaptado de obras literárias consagradas. Veja-se, por exemplo, a lista dos 100 melhores filmes da história segundo a *American Film Institute*, que é encabeçada, respectivamente, por: *Cidadão Kane* (WELLES, 1940), *Casablanca* (CURTIZ, 1942), *O poderoso chefão* (COPPOLA, 1972), ... *E o vento levou* (FLEMING, 1939) e *Lawrence da Arábia* (LEAN, 1962). Já o rol dos melhores de todos os tempos para a BFI (British film institute), divulgado em 2012 pela revista inglesa *Sight and Sound* e elaborado por 846 pessoas entre críticos, acadêmicos, roteiristas e distribuidores é liderado por *Um corpo que cai* (HITCHCOCK, 1958), seguido de, respectivamente, *Cidadão Kane* (WELLES, 1940), *Era uma vez em Tóquio* (OZU, 1953), *A regra do jogo* (RENOIR, 1939) e *Aurora* (MURNAU, 1927).

Linda Hutcheon (2011, p. 24), ao fazer sua defesa das obras adaptadas, também ampara sua argumentação em análises quantitativas de eventos/premiações como o *Oscar* e o *Emmy Awards*, defendendo que 85% de todos os vencedores da categoria “melhor filme” no *Oscar* são adaptações e 95% das minisséries são adaptadas, enquanto 75% conquistam o prêmio *Emmy Awards*. Robert Stam (STAM, 2006, p. 49) na conclusão de *Teoria e prática da adaptação...* também se refere ao *Oscar* para amparar seu argumento sobre as adaptações como “produções de prestígio”.

Convém questionar os critérios que elevam tais filmes ao grau de *melhores*. Os institutos simplesmente solicitam um nome, sem indução (pergunta não estimulada) e procedem a ordenação sob o critério quantitativo, visando ao resultado que repercute qualitativamente ao espectador interessado. Em suma, quem obtém mais vezes o voto de “melhor” seria o melhor.

Para alguns, o método pode trazer em seu bojo o estigma do equívoco, pela impossibilidade de proceder a pesquisa usando o método de perguntas estimuladas, com uma lista de filmes em que um devesse ser assinalado. Sem o estímulo, o entrevistado poderia esquecer ou desconhecer grandes filmes. Entretanto, embasar a crítica no cânone desses institutos internacionais me parece pertinente devido ao fato de tais filmes figurarem na lista por terem sido amplamente aprovados após análises qualitativas especializadas e, de alguma maneira, tais dados serem reveladores de aspectos de certa recepção especializada. A consulta dos institutos americano e britânico de cinema, em que pese a equivalência dos métodos de pesquisa, mostram que é impossível inibir a subjetividade que incide sobre as escolhas, ao passo que traz apenas um filme em comum entre os 5 melhores de cada lista, no caso, *Cidadão Kane* (WELLES, 1940), que ainda assim aparece em posição distinta em cada *ranking*.

De posse dessas evidências, pensamos a relação malfadada que pode haver entre a grande literatura com suas adaptações para o cinema, e que poderia se estender às adaptações para a televisão, especialmente em se tratando dos gêneros minissérie e microssérie¹, que é o que nos interessa, por ora.

Refletiremos sobre a ideia de que “a ficção [no sentido moderno] é para ser lida”, - como frisou Friedman (2002, p. 178) quando tinha em mente o drama, gênero que para ele deveria ser visto e ouvido (mas que também era lido, em público) – e tentaremos, analisando a narrativa de *Capitu*, afirmar a microssérie televisiva como gênero e tipo de ficção de qualidade, passível de ser lida, vista e ouvida, além de, quem sabe, - como afirma João Batista de Brito (2006, p. 163) sobre o cinema - vivida.

A proposta deste trabalho é, portanto, analisar o caso específico da microssérie *Capitu*, adaptação do romance *Dom Casmurro*, exibida na rede Globo por ocasião das comemorações do centenário de publicação da obra original, buscando compreender as vívidas escolhas narrativas e perceber os efeitos de sentido suscitados por esta obra que

¹ Atualmente, no meio televisivo, tem-se dado o nome de microssérie às histórias veiculadas pela televisão exibidas em três a cinco episódios. As séries maiores e com número predeterminado de episódios recebem o nome de minissérie, como *A casa das sete mulheres* e *Os maias*, da TV Globo. As mais longas ainda, as que não têm duração estabelecida, são chamadas séries ou seriados, como é o caso de *Carga pesada* ou *Os normais*, também da TV Globo. Recentemente, no livro *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário* (2011), o crítico Renato Luiz Pucci Jr. escreveu ensaio intitulado *Particularidades narrativas da microssérie Capitu*. Em nota de rodapé de outro trabalho (A MICROSSÉRIE *CAPITU*: adaptação televisiva e antecedentes filmicos), Pucci Jr. esclarece que *microssérie* designa a ficção seriada com até 10 capítulos e *minissérie* uma mais longa do que a microssérie e mais curta do que a telenovela, com até 40 capítulos ou mais e cuja exibição chega a se alongar durante meses. Ambas as concepções permitem – e obrigam – tipificar *Capitu* como microssérie.

é, no âmbito da TV, segundo o crítico Renato Luiz Pucci Jr, uma experimentação de linguagem de notável radicalismo (2011, p. 16).

As análises que fazemos rumam quase que exclusivamente no sentido de uma *crítica interna*, referindo ao filme enquanto *totalidade significativa* e muito pouco no sentido de uma *crítica externa*, a que leva em conta a personalidade do diretor, sua concepção de mundo, a comparação com outras obras e o contexto de produção.

Não descartamos uma análise da *dialética interna* da obra (a observação isolada, sincrônica da imagem), mas preferimos observar a *dialética externa* da microssérie (fundada na montagem, isso é, nas relações das imagens entre si) (MARTIN, 2003, p. 27, 28).

Metodologicamente, buscamos usar como parâmetro para a análise da narrativa audiovisual, uma parte mais relevante da fortuna crítica sobre a narrativa literária *Dom Casmurro*, subsidiando-nos pelos estudos de John Gledson, José Guilherme Merquior, Roberto Schwarz e Silviano Santiago, comparando-os, bem como por textos que discutem a questão do fenômeno da adaptação, da linguagem fílmica e da teleficação, como Marcel Martin, Renato Luiz Pucci Jr, Ana Maria Balogh, Linda Hutcheon e Robert Stam. Além desses autores, observamos a recepção de *Capitu* a partir da crítica jornalística, que não custou a associar a microssérie a diversos movimentos artísticos da modernidade, inclusive ao expressionismo alemão. Apesar de ser muito usual em textos acadêmicos fazer uma cisão entre fundamentação teórica e análise crítica, neste, as partes se encontram fundidas ao longo dos capítulos e subcapítulos.

O *narrador* é nossa categoria analítica por excelência, e o marco teórico que fundamenta este estudo é a narratologia, sobretudo a partir das contribuições de Norman Friedman e Gérard Genette, que apesar de não tratarem especificamente da narrativa audiovisual, conceitos discutidos por eles, como “transtextualidade” e “hipertexto”, além de categorias da narratologia como ordem, modo e voz podem ser extrapolados para o cinema, para a adaptação e para ficção televisiva em geral (STAM, 2006).

2. CAPÍTULO 1

TRICOTANDO A NARRATOLOGIA NO TECIDO DE DOM CASMURRO

2.1 QUESTÕES DE ORDEM: A FLUIÇÃO DOS TEMPOS EM *CAPITU*

O teórico francês Marcel Martin (2003, p. 25) afirma que o cinema é ubíquo porque sabe com maestria condensar o tempo e recriar a *duração*, permitindo que ele flua na corrente de nossa consciência pessoal. O que vemos na tela é, portanto, uma “reprodução” do real cujo realismo aparente é dinamizado pela visão artística do diretor². “A imagem se encontra sempre afetada de um coeficiente sensorial e emotivo que nasce das próprias condições com que ela transcreve a realidade” (MARTIN, 2003, p. 25).

O romance *Dom Casmurro* e sua adaptação para a televisão por Luiz Fernando Carvalho, *Capitu*, possibilitam uma rica leitura narratológica, já que se trata de uma história que conta outra história³. Dessa maneira, elementos como tempo, espaço, narrador, narrativa não se relacionam apenas entre si, mas, mais complexamente, se relacionam também com os mesmos elementos, ditos em outras instâncias, mas dentro da mesma história, criando uma rica teia de possibilidades de leituras. Na percepção de Gustavo Bernardo (BERNARDO, 2010, p. 123) a narrativa, ao criar diálogos usando o mesmo personagem e unir no mesmo espaço personagens que viveram em épocas distintas quebra completamente a linha do tempo. Essa linha é totalmente fragmentada em *Capitu*. Para usar os termos propostos por Todorov (1971, p. 236), *Dom Casmurro* e *Capitu* são narrativas repletas de *encadeamentos* e *encaixamentos*, com justaposições e inclusões de fatos diversos no meio da narrativa. Se falamos em “linha do tempo”, podemos pensar também em uma “linha de espaço” ou na lógica do espaço, que também é quebrada, ao tornar paralelas ou contemporâneas (BETTON, 1987, p. 79) ações que não poderiam convergir para um mesmo tempo/local.

O que se vê em *Capitu* é, em princípio, uma personagem que conversa com um narratário, contando recordações de sua vida, há o “quase extinto” *narrador oral*

² Adiante, no subcapítulo intitulado *A linguagem audiovisual e a representação da realidade*, falaremos em *equação pessoal do realizador*. Lá, amplo o debate sobre traços de autoria na obra cinematográfica.

³ Como se vai perceber, uma enorme parcela da crítica que fazemos à história contada no livro *Dom Casmurro* se aplica à microssérie *Capitu*. Isso ocorre porque em termos de enredo, de ação, existe uma aproximação absoluta entre as narrativas. Essa aproximação fica clara na fala do diretor Luiz Fernando Carvalho que afirma que o nome “Capitu”, ao contrário do que se poderia supor, veio “num estalo, sem nenhum processo racional” e não significa necessariamente uma mudança na estrutura narrativa, como nos filmes *Capitu*, de Paulo César Saraceni ou *Dom* de Moacyr Góes.

(BENJAMIN, 1992), que narra sua própria experiência, suas vivências a um ouvinte e, em seguida, uma “outra” história, com várias personagens, sem um narrador que se dirija a um narratário, que é precisamente a dramatização da memória do narrador. Trata-se de uma história dentro de outra, uma “obra na obra” (GENETTE, 1979, p.229).

Em *O discurso da narrativa*, Genette coloca, no capítulo inicial, em que discute questões de *ordem*, que a narrativa é uma sequência duas vezes temporal. Nela, existem, naturalmente, um tempo do significado e um tempo do significante ou o tempo da história (diegese) e o tempo da narrativa (discurso). “Há o tempo da coisa contada e o tempo da narrativa” (1979, p. 31). Na televisão, os “problemas” de extensão-fragmentação-expansão constituem um caso particular, já que, além da exibição ser seriada, há um enorme número de pausas para intervalos comerciais, multiplicando o número de suspensões e reatamentos e exigindo uma difícil estratégia de temporalização entre os elementos de coesão do romance e da adaptação. A temporalidade dos discursos seria o principal fator de dissimilaridade entre as obras. A extensão típica da minissérie brasileira se prestaria, pois, admiravelmente à transposição de romances longos (BALOGH, 2004, p. 152, 183, 185, 193; SOBRAL, 2008, p. 7). Como sabemos, *Dom Casmurro* não é um romance longo, se pensarmos que há um sem-número de romances com o dobro, o triplo da extensão. E o gênero microssérie também não é longo, se compararmos, por exemplo, com uma minissérie, como *Os maias* (CARVALHO, 2001), que foi exibida em 44 capítulos e em mais de dez semanas. Seguindo o pensamento de Balogh e Sobral, a inferência que se propõe é que a extensão típica da microssérie se prestaria admiravelmente à transposição de romances curtos.

Béla Balázs, citado por Martin, afirma que o cinema introduz uma *tripla* noção de tempo:

O tempo da *projeção* (a duração do filme), o tempo da *ação* (a duração diegética da história contada) e o tempo da *percepção* (a impressão de duração intuitivamente sentida pelo espectador), eminentemente arbitrária e subjetiva, da mesma forma que sua eventual consequência negativa, a noção de tédio, sentimento resultante de uma impressão de duração insuportável. Ora, diante desse sistema de referência fugaz e evanescente, mas ao mesmo tempo tirânico, que é o tempo, o homem dispõe pela primeira vez de um instrumento capaz de dominá-lo: a câmera pode, com

efeito, tanto acelerar quanto retardar, inverter ou deter o movimento e, conseqüentemente, o tempo (BALAZS *apud* MARTIN, 2003, p. 213, 214).

Isso significa pensar que toda narrativa – ainda que o omita – transcorre durante uma quantidade de tempo e esse tempo é transmitido ao leitor por meio de outra quantidade de tempo e essa quantidade de tempo ainda passa por um trato subjetivo na consciência de quem vê. Ao analista, cabe a tarefa de confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história.

Todavia, a “impressão de duração intuitivamente sentida” por quem assiste ao filme pode não depender exclusivamente do estado de espírito do indivíduo. Martin, ainda discutindo sua proposição sobre duração, conclui:

É indispensável frisar, porém, que a tonalidade dramática de uma ação é menos uma questão de *quantidade* (número de acontecimentos) que de *qualidade* (densidade e intensidade dos fatos representados), o que explica que filmes muito compridos, que se tornaram mais frequentes nas últimas décadas (como os de Angelopoulos e Wenders), não dão ao espectador a impressão de abusar de sua paciência ou atenção porque não deixam por um instante de exercer um verdadeiro poder de fascinação, sublimando o tempo da percepção em intuição da duração (MARTIN, 2003, p. 237).

É o que procuramos elucidar aqui, cientes de que a “distância temporal entre a história e a narrativa não implica nenhuma distância modal entre a história e a narrativa: nenhum desperdício, nenhum esfumar da ilusão mimética” (GENETTE, 1979, p. 167). Destrincharemos alhures, o conceito de modo, em princípio tido comumente como o ponto de vista do narrador.

Exemplificando, referimos a parte da história de Bentinho⁴ e Capitu que nos chega por meio do narrador Dom Casmurro, que se passa em aproximadamente 30 anos. Ela nos é contada, no filme *Capitu* (SARACENI, 1968), em cerca de uma hora e quarenta minutos ou no caso do livro, a história é contada em, mais ou menos, 170 páginas.

O reduzido tempo do discurso no filme de Saraceni (1 hora e 40 minutos) em relação à microssérie *Capitu* (4 horas) se explica pelo fato de a presença e a voz do narrador Dom Casmurro terem sido suprimidas no filme. Esse, me parece, é o motivo de a narrativa fílmica de Saraceni não ter emplacado, e dificilmente ser mencionado como uma boa adaptação da obra de Machado de Assis, além de possíveis problemas de roteiro, direção geral, direção de atores, cenografia etc. Mencionamos anteriormente o problema histórico de grandes obras literárias não terem recebido com o mesmo calor suas adaptações para o cinema. Não se trata de uma regra sem exceção se pensarmos, por exemplo, nas adaptações de *A morte em Veneza*, de Thomas Mann, por Luchino Visconti e de *Grandes esperanças*, de Charles Dickens, por Alfonso Cuarón. Além disso, Robert Stam (STAM, 2008, p. 171) lembra que *Dom Casmurro* é um romance “autoconsciente”, isso é, que está permanentemente fazendo uma crítica literária de si e dialogando com o processo de geração textual, o que torna Machado de Assis, segundo Gustavo Bernardo (BERNARDO, 2010, p. 122), nosso escritor metaficcional por excelência. Essa “autoconsciência” não existe em *Capitu* de Saraceni e em *Dom* de Moacyr Goés, e dificilmente funcionaria com a aniquilação do personagem narrador nessas obras, mas está plenamente articulada em *Capitu* de Luiz Fernando Carvalho, que mantém e incorpora dispositivos reflexivos que remetem à própria prática do fazer literário e televisivo. Frases como “reconheço meu exagero... mas é bom ser enfático de vez em quando...” ou “Não, esta comparação não está boa...” bem como os movimentos de câmera que revelam o sistema de iluminação do *set* ou tomadas com câmera subjetiva usando as lentes de Dom Casmurro dando textura aquosa à imagem, poderiam ser descartadas na narração, caso não houvesse um interesse em expor o processo de elaboração da narrativa.

Para Samira Chalhoub (CHALHUB, 1998, p. 71) o ato de narrar favorece a reflexão sobre esse ato em quaisquer meios em que se processe. A autora defende que,

⁴ Para não haver confusão, ao longo deste estudo preferi nomear “Bentinho” o personagem principal da história em sua infância e adolescência, como era conhecido em casa. “Bento” para se referir ao personagem em sua fase adulta, como lhe chamavam os amigos e Capitu. E “Dom Casmurro” ao personagem em sua última “fisionomia”, quando, idoso, ganhou esse apelido.

da mesma forma que pode haver uma metaliteratura, pode também haver uma meta-história, uma metamúsica ou um metacinema, o que precisamos observar é qual leitura a autorreferência faz de seu texto. Tanto Machado de Assis quanto Luiz Fernando Carvalho não permitem que o leitor e o espectador esqueçam de que eles são isso, leitores e espectadores e não um *voyeur* de vidas alheias (BERNARDO, 2010, p. 124).

No filme *Capitu*, faltou à leitura do diretor Paulo César Saraceni e dos roteiristas Paulo Emílio Salles Gomes e Lygia Fagundes Telles a perspicácia que sobrou a Silviano Santiago (1978, p. 40) ao afirmar que a grave proposição do livro está na pessoa do narrador Dom Casmurro, e que tal proposição é traída quando a atenção do leitor (e do espectador, eu diria) se volta prioritariamente para a questão da traição ou absolvição de Capitu. Nesse ponto é importante salientar que, para o diretor da microssérie, Luiz Fernando Carvalho, existe um aspecto didático-semântico no título “*Capitu*”, que teria a função de lembrar que a personagem deve ser celebrada sem preconceitos e sem julgamentos, fazendo o foco da narrativa recair sobre o próprio ato de narrar.

Usando a classificação de Betton (BETTON, 1987, p. 78) podemos dizer que há, nas duas narrativas do *corpus* deste trabalho, um *desrespeito* – constante – à *ordem cronológica*, com fragmentos de ações passadas inseridas no presente. O que intitulei tempo do discurso é também sagazmente nomeado, por Genette (1979, p. 33) “pseudo-tempo”, por seu caráter de relatividade, suspensão e/ou sujeição a fatores externos à história/diegeese. No entanto, o pseudotempo não pode ser dispensado numa análise narratológica, pois sua natureza, como veremos, é imprescindível quando analisamos categorias como duração, velocidade, aceleração e frequência da história (diegeese).

No caso da microssérie *Capitu*, urge atentar para a existência de uma sequência três vezes temporal. A do tempo diegético, compreendido pelos cerca de 30 anos que envolvem a paixão, o amor, o casamento e a separação de Bentinho e Capitu, a experiência do seminário e da faculdade, o tempo que caminha em direção a outro tempo diegético, mas em outro nível⁵, ou seja, o que respeita à vida de Dom Casmurro, tempo sombrio, de solidão, isolamento e sobriedade, de lúgubres recordações; e,

⁵ Genette (1979) afirma que existe uma distância temporal (e espacial) que separa a ação contada do ato narrativo. Para ele “todo acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produto dessa narrativa.”. Os níveis, para Genette, são três: 1- Extradiegético: Machado de Assis, em relação a seus leitores. 2- Diegético ou intradiegético: Dom Casmurro, em relação a seus narratários. 3- Metadiegético: Bentinho, em relação a narratários ou leitores. A discussão é ampliada no debate sobre *voz* deste trabalho.

finalmente, à do tempo que diz respeito a mais ou menos 4 horas dispostas para o narratário.

Todorov (1971, p. 234) fala em uma “deformação” e afirma que “o problema da apresentação do tempo na narrativa se impõe por causa de uma dessemelhança entre a temporalidade da história e a do discurso”. Por isso, é natural afirmar que a narrativa de Dom Casmurro – no livro e na microssérie - é basicamente anacrônica, isso é, pautada em uma discordância entre a ordem da narrativa e a ordem da história. Isso fica claro, pois, como já o afirmamos, conhecemos a história de amor de Bentinho e Capitu através da história contada pelo narrador.

A evidente anacronia, porém, dissipa-se paulatinamente, à medida que a história é contada, até atingir o grau zero (GENETTE, p. 34), “que seria um estado de perfeita coincidência temporal entre narrativa e história” (GENETTE, p. 34). Em outros termos, todas as vicissitudes se dão para que um dia (o hoje do narrador) o narrador venha a contar o que sucedeu. Essas conclusões só valem dentro da economia do texto, considerando que existe uma diegese (a história de Bento e Capitu) e fora dela uma pseudorrealidade (a vida de Dom Casmurro).

Num outro plano, quando consideramos a obra inteira, de Machado de Assis ou de Luiz Fernando Carvalho, toda ela como um universo diegético (como de fato é) há uma ordem diegética anacrônica - o tempo do amor de Bento e Capitu em relação ao hoje – e uma ordem diegética (pseudo) sincrônica – o tempo do discurso de Dom Casmurro (“agora”) em relação ao hoje.

O *ponto de partida* da história é, inevitavelmente, o mesmo *lugar* onde o narratário ou o leitor se encontram: o presente, e todo o restante é, consequentemente, um amplo seguimento retrospectivo com décadas de *alcance* em direção ao passado ou, lançando mão dos termos narratológicos, o tempo da narrativa sobre o qual se constrói uma grande anacronia analéptica interna (ou homodiegética), cujo campo temporal está compreendido na mesma linha de ação da narrativa primeira, para recuperar a totalidade do acontecimento narrativo e que apresenta um risco evidente de redundância ou de colisão (GENETTE, p. 47), fazendo uma ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está, o presente do narrador (GENETTE, p. 38).

Isabela Boscov, em matéria trazida pela Revista Veja, adverte que há no relato de Dom Casmurro uma incongruência típica da rememoração:

A maneira como o narrador junta essas pontas, porém, não tem nada de linear ou organizada: ele conta o que se passou numa tarde, pára para fazer uma digressão, retoma o relato em um ponto mais adiantado, volta para preencher a lacuna que ficara. No que hoje se chama de um fluxo de consciência (e em 1899 ainda não tinha nome) (BOSCOV, 2008).

Marcel Martin (2003) também se aventura no campo das questões de ordem e traz importantes considerações sobre a narrativa (cinematográfica) de fatos passados:

(...) o *passado* converte-se efetivamente num presente – e o *alhures* num *aqui* – da consciência. A sequência dos acontecimentos deixa de ser diretamente temporal para tornar-se *causal*, o que vale dizer que a montagem se baseia na transição ao passado pelo enunciado das causas dos fatos presentes: a sucessão dos acontecimentos segundo sua causalidade lógica á assim respeitada, mas a cronologia estrita é rompida e reestruturada em função de um ponto de vista (...). [O recurso] cria uma temporalidade *autônoma, interior, maleável, densa e dramatizada*, que oferece à ação um acréscimo de unidade de tom e permite, com a maior naturalidade, a introdução do relato subjetivo em primeira pessoa, porta de entrada para domínios psicológicos de grande riqueza e prestígio (MARTIN, 2003, p. 235).

Em outros termos, diremos, paradoxalmente, que a ação começa “*in ultimas res*”, voltando ao início até chegar novamente ao fim. Isso acontece em *Dom Casmurro* e em *Capitu*, o narrador do livro expressa a autoconsciência da narrativa em relação a essa proposta de (des)organização temporal:

(...) eu proporia, como ensaio, que as peças comessem pelo fim. Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as

explicações de Otelo e Desdêmona, e o bom conselho do fino Iago: “Mete o dinheiro na bolsa”. Desta maneira, o espectador, por um lado, acharia no teatro a charada habitual que os periódicos lhe dão, porque os últimos atos explicariam o desfecho do primeiro (ASSIS, 1997, p. 141).

A microssérie, na esteira do romance, se estrutura sobre uma analepse interna completiva, que é aquela que vem a preencher os vazios da narrativa primeira. O leitor ou o espectador precisa descobrir que acontecimentos se deram até que o narrador Dom Casmurro se tornasse o sujeito que é com as ações que tem. Genette detalha esse procedimento:

Analepses completivas, ou reenvios [*renvois*], compreende os seguimentos retrospectivos que vêm preencher mais tarde uma lacuna anterior da narrativa, a qual se organiza, assim, por omissões provisórias e reparações mais ou menos tardias, segundo uma lógica narrativa parcialmente independente da passagem do tempo. Tais lacunas anteriores podem ser elipses puras e simples, ou seja, falhas na continuidade temporal (GENETTE, 1979, p. 49).

Considerando a afirmação de Genette, entendemos que a trama começa no tempo e com a fala do narrador e, incessantemente, faz retornos aos tempos aludidos em sua narração. *Dom Casmurro* e *Capitu* têm uma estrutura constante de alternância entre tempos, isso é, o que o narrador fala é permanentemente “interrompido” por *reenvios*.

Poderíamos dizer que os termos ou, melhor ainda, a junção das ideias de *omissão* e *reparação* são chaves para o entendimento da narrativa. Todo o discurso de Dom Casmurro consiste em fazer omissões provisórias de informações ou acontecimentos visando convencer seu leitor a absolvê-lo ou apoiá-lo nas ações e sentimentos perversos e decisões drásticas que toma em relação a Ezequiel, Escobar e, sobretudo, a Capitu. Na verdade, a estrutura narrativa não compõe um caso de *fluxo de consciência*, pois as omissões e as reparações são estrategicamente colocadas.

Na ocasião da morte do amigo, não expressou pesar. Ao filho desejou que pegasse uma lepra, chegou a lhe oferecer café envenenado e, ao saber da notícia de sua

morte, se mostrou absolutamente indiferente. Ele enviou Capitu à Europa e a largou sem dar notícias, não respondia às suas cartas. Em sua narração, chega a “esquecer” de informar da morte dela, usando agora o recurso da paralipse, passando ao largo desse dado sobremaneira interessante: “A mãe, - creio que ainda não disse que estava morta e enterrada.” (ASSIS, 2000, p. 180). Ele omite, depois repara, o que justifica seu hábito por expressões do tipo “...não sei se já falei...”, “...eu já disse...?”, “...se ainda não disse...” (idem, idem, p. 181), buscando, assim, contar e despistar, com seu modo sorrateiro, um ato revelador da brutalidade inominável que teve para com sua esposa.

Dom Casmurro não revela logo tudo isso. Ele não começa por explicar por que vive sozinho, por que as pessoas de seu convívio não existem no presente. Ele usa, pelo contrário, o recurso da elisão provisória dos detalhes, vindo a revelá-los posteriormente e aos poucos, como estratégia de conquista e convencimento do interlocutor, como bem frisaram John Gledson (1991, p. 35), quando afirma que o tom fragmentário faz parte de um plano retórico para iludir e Silviano Santiago (1978, p. 40), que afirma que Dom Casmurro, com sua peça oratória, quer sair vencedor a todo custo.

Curiosamente, dentro da narrativa segunda (a história do amor de Bentinho e Capitu), a categoria que prevalece, no plano da ordem, é a prolepse - figura inversa à analepse - que consiste em *antecipar*, de modo sutil e com breves alusões, os acontecimentos que sucederão, preparando o espírito do leitor.

Dom Casmurro faz uso constante de antecipações (prolepses) do que vai acontecer na sua narração, para serem recuperadas no momento oportuno, provocando uma redundância entre os tempos da narrativa.

A narrativa na primeira pessoa presta-se melhor que qualquer outra à antecipação, pelo próprio fato do seu declarado caráter retrospectivo, que autoriza o narrador a alusões ao futuro, e particularmente à situação presente, que de alguma maneira faz parte do seu papel. (GENETTE, 1979, p. 66) (...) O papel desses anúncios na organização e naquilo a que Barthes chama o “entrançado” [*tressage*] da narrativa é bastante evidente, pela expectativa que criam no espírito do leitor (GENETTE, 1979, p. 72).

É exatamente isso que se passa: uma série de alusões (ou antecipações) ao futuro, em relação ao momento – ao agora - da narrativa, geralmente não diretamente, mas por meio de charadas, quando não por ironia. Essas intuídas referências já se fazem visíveis no primeiro capítulo, ao explicar a origem de seu apelido, dado por um rapaz conhecido do trem, e do livro homônimo que está escrevendo. Dom Casmurro assim se refere ao autor do apelido: “E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; outros nem tanto”. (ASSIS, 2000, p. 13). No capítulo seguinte, Dom Casmurro descreve a casa do Engenho Novo, que ele mandou erguer com a mesma arquitetura da casa que morou em Matacavalos. No centro de cada parede da sala principal, mandou colocar, mesmo supostamente ignorando a razão de tais símbolos (ao final da narrativa Dom Casmurro grita o nome deles), os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa (ASSIS, 2000, p. 14).

O leitor ainda desavisado das estratégias argumentativas de Dom Casmurro pode passar sem perceber a importância desses comentários aparentemente à toa (como outros vários), ignorando que eles podem, em um segundo nível de leitura, tratar de metáforas de significados mais caros e importantes. No primeiro caso, na história (como na ilustração) a dúvida sobre *autoria* pode remeter à paternidade de Ezequiel. Podemos, pois, estabelecer facilmente uma associação metafórica entre os signos autoria/criação ou autoria/paternidade; tratar-se-ia de uma prolepse disfarçada. Vale refletir que grande parte das antecipações são mesmo disfarçadas, são indícios, insinuações.

Na antecipação/prolepse seguinte, as figuras que estampam todos os medalhões são de autoridades imperiais romanas que têm o tema da traição fortemente ligado às suas histórias. Na primeira vez em que são citadas, Dom Casmurro mostra sua casa “vigiada” por elas, na segunda, extremamente irônico, ele mostra Capitu deslumbrada pela história dos homens retratados.

Dessa vez, a prolepse serve para que o leitor inicie, junto com ele, o narrador, o processo de culpabilização de Capitu. Nenhuma consideração existe como um *esboço* adventício ou gratuito, a exemplo do que ocorre nos romances policiais, nos quais claramente há uma necessidade de criar logros para desorientar o leitor (GENETTE, 1979, p. 73).

Nossa análise propõe, comparando os textos literário e fílmico à luz da teoria narratológica, uma mirada para uma questão fundamental de divergência entre narrador e leitor/espectador. Gérard Genette (1979, p. 86), ao discutir a temática da ordem, inicia a conceituação da categoria justificando as (“sub”) categorias isocronia e anisocronia,

que dariam conta de abarcar a relação que existe entre a sucessão diegética e a sucessão narrativa dos acontecimentos, sendo a perfeita coincidência temporal entre elas uma isocronia, e a incompatibilidade temporal, a anisocronia.

É a relação entre o tempo da história e o tempo que o leitor utiliza (ou a distância do trajeto que ele percorre) para receber toda a história, ou seja, o tempo do discurso, que Genette (1979, p.87) chama *velocidade*:

Entende-se por velocidade a relação entre uma medida temporal e uma medida espacial (tantos metros por segundo, tantos segundos por metro): a velocidade da narrativa pela relação entre uma duração, a da história, medida em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos, e uma extensão: a do texto, medida em linhas e em páginas. A narrativa isócrona, o nosso hipotético grau zero de referência, seria, pois, uma narrativa de velocidade igual, sem acelerações nem abrandamentos, em que a relação duração de história/extensão de narrativa permanecesse constante. (...) uma narrativa pode passar sem anacronias, mas não pode proceder sem anisocronias, ou, se preferir (como é provável), sem efeitos de *ritmo* (GENETTE, 1979, p. 87).

O autor esclarece que somente hipoteticamente uma narrativa é isócrona. A isocronia existiria apenas em tese, para elucidar a verdadeira natureza da velocidade narrativa, que é a anisocronia. Marcel Martin também faz referência à importância do ritmo dentro da narrativa, referindo-se ao cinema:

As combinações rítmicas resultantes da escolha e da ordem das imagens irão provocar no espectador uma emoção complementar daquela determinada pelo assunto do filme... É do ritmo que a obra cinematográfica obtém a ordem e a proporção, sem o que não teria as características de uma obra de arte (...). O ritmo, portanto, é uma questão de distribuição métrica e plástica: um filme em que predominem os planos curtos ou os primeiros planos terá um ritmo bastante característico (...) (MARTIN, 2003, p. 144, 145).

Observemos, assim, como se dão os efeitos de ritmo em *Dom Casmurro* frente à sua adaptação, *Capitu*.

No texto audiovisual, podemos imaginar que haja uma aceleração da velocidade do discurso, como é natural que aconteça com alguns filmes/minisséries/microséries que adaptam romances e fazem uma infinidade de elisões. O tempo do discurso no livro pode ser, por vezes, superior ao de filmes, minisséries e microséries. Nos casos dos textos que analisamos, há uma velocidade maior na microssérie do que no livro, pois ela precisou elidir vários trechos e até alguns capítulos do livro - sem compensá-lo com a criação de outros trechos ou capítulos - para se constituir na narrativa que conhecemos.

A pergunta inevitável é se a aceleração da velocidade tem efeitos de sentido que incidam sobre cada um dos textos. É praxe o espectador de filmes adaptados de romances reclamarem, alegando que o filme ignorou, suprimiu ou não enfatizou trechos importantes do livro. É a condição do cinema, que geralmente dispõe de menos tempo discursivo que a literatura. A sensação de perda de trechos elididos pela microssérie *Capitu*, por sua vez, é mínima ou nenhuma em relação ao livro. Dois fatores podem concorrer para isso. Primeiro (no caso do espectador que assistiu pela TV) que a microssérie se passa em cinco episódios e em cinco dias, “impondo” ao espectador a condição de fazer diversas paradas. Como na leitura do livro, esse período de suspensão e reflexão talvez dê ao espectador a mesma sensação de completude que o livro oferece ao leitor. Em segundo lugar, o tempo aproximado da microssérie é de quatro horas, o dobro da maioria dos filmes contemporâneos a ela. Essa concessão de tempo que tem a microssérie certamente lhe possibilita fazer elipses em uma quantidade reduzida em comparação ao que o espectador possa estar habituado, além do fato de o livro *Dom Casmurro* não ser longo, não demandar muitas horas a mais de leitura em comparação com as quatro horas de duração de *Capitu*.

De acordo com Genette, a questão da velocidade influi sobremaneira sobre outros aspectos das narrativas:

(...) a evolução interna da narrativa à medida que avança para o seu fim, evolução que se pode descrever sumariamente dizendo que se observa, por um lado, um afrouxamento progressivo da rapidez da narrativa, pela importância crescente de cenas muito longas cobrindo uma duração muito curta de história; e, por outro

lado, compensando de uma certa forma esse afrouxamento, uma presença cada vez mais massiva de elipses: dois aspectos que se podem facilmente sintetizar por: *descontinuidade crescente* da narrativa (GENETTE, 1979, p. 92).

Genette (1979) exemplifica sua teoria sobre a *descontinuidade crescente* comparando o livro *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, com uma sinfonia beethoveniana, a qual se torna progressivamente mais sincopada, com cenas enormes separadas por imensas lacunas, com um ritmo cada vez mais abrupto contrastando com a tranquila fluidez das primeiras partes, como se a memória do narrador “se tornasse, ao mesmo tempo, mais seletiva e mais monstruosamente ampliadora.”.

A descontinuidade crescente em *Dom Casmurro* e em *Capitu* não apenas está evidenciada como ainda é motivo de comentário do narrador e autor da história, Dom Casmurro. Relembremos trecho do famoso capítulo *XCVII – A saída*:

Aqui deveria ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase no fim do papel, com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim (ASSIS, 2000, p. 132, 133).

Nos capítulos seguintes, de fato a narrativa transcorre com uma quantidade considerável de elipses, ou, nas palavras do autor Dom Casmurro, a grandes pernadas, com “páginas que valem por anos”, a exemplo do capítulo seguinte, o *XCVIII – Cinco anos*, que traz no primeiro parágrafo a declaração: “passei os dezoito anos, os dezenove, os vinte, os vinte e um; aos vinte e dois eu era bacharel em Direito.” (ASSIS, 2000, p.133).

O autor compara a vida a uma ópera, mas as associações possíveis com a teoria musical se estendem à narrativa, já que as velocidades podem se comparar a *movimentos* (GENETTE, 1979, p. 94) narrativos, como *andante*, *allegro*, *presto*, *pausa* etc. na música.

Pode-se afirmar, portanto, de *Dom Casmurro* e *Capitu* que, num primeiro momento, os textos intercalam *cenar* (trechos dialogados) e *pausas* (trechos descritivos, com ação praticamente suspensa em proveito da caracterização psicológica e social).

Num segundo momento, acentuadamente a partir do capítulo *XCVII – A saída*, a narrativa sofre “variações no andamento”. O exemplo do trecho “Ezequiel, quando começou o capítulo anterior não era ainda gerado, quando acabou era cristão e católico. E este capítulo agora é destinado a fazer chegar o meu Ezequiel aos cinco anos” mostra que, como na cinética musical, o movimento narrativo do livro e da microssérie aceleram, chegam a um *allegro molto agitato*, diríamos, com um número crescente de *elipses* e com mais *narrativa sumária*, sem pormenores de ação e de palavras (GENETTE, 1979, p. 95), talvez com o intuito de manter um estado de comoção permanente no leitor a partir de uma narração mais frenética.

No tocante à categoria *frequência*, Genette analisa como a narrativa faz uso – ou se não faz – do recurso da *repetição*. Essa categoria dá conta de como acontece a produção e reprodução dos enunciados da história. Para esse teórico, a narrativa se apresenta com duas formas possíveis de enunciação. Na forma *singulativa*, aquilo que aconteceu uma vez, só é dito uma vez ou, se o fato se deu *n* vezes (5 por exemplo) ele só é referido as *n* vezes que aconteceu (5 vezes, pois). O modo singulativo se definiria pela igualdade de vezes entre aquilo que aconteceu e aquilo que é dito. Já o modo *iterativo* se definiria pela irregularidade do número de vezes entre o que aconteceu e o que é dito. Isto é, algo que se deu uma única vez é contado diversas vezes ou, algo que se deu diversas vezes é contado uma única vez.

Em *Dom Casmurro* e em *Capitu* se percebe uma mudança no tipo de *frequência*, da singulativa para a iterativa, à medida que a história rumo para o clímax. Não há como ignorar a insistência do narrador em frisar e reforçar, com sutileza, por meio de prolepses (ou antecipações), o caráter reprovável da personalidade de Capitu. *Singulativamente*, cada ato suspeito de Capitu é relatado com paciência religiosa.

Dom Casmurro, no livro como na microssérie, é peremptório ao falar da importância das recordações: elas devem ser colocadas com clareza e minúcia, sem alusão, generalização ou pudicícia. Em princípio, o narrador declara optar abertamente pela narrativa singulativa (cada coisa dita a seu tempo, sem que nada seja deixado de lado e sem se fixar num único fato). Sobre a vinda de Ezequiel ao mundo, no capítulo *Um filho único*, da microssérie, ele diz: “(...) imaginarás os cuidados que nos deu, coisa que não era necessário dizer. Mas há leitores tão obtusos que nada entendem se não lhes relatamos tudo e o resto”. Depois, no capítulo *A mão de Sancha*, Escobar pede para que Bento lhe toque o braço a fim de atestar a sua força, ao passo que Dom Casmurro, ao

rememorar, revela: “Apalpei-lhe os braços como se fossem os de Sancha. Custa-me esta confissão, mas não posso suprimi-la, seria amputar a verdade”.

É isso que Dom Casmurro parece fazer pelo menos até o citado capítulo *XCVII - A saída*: singulação (cada fato posto em seu lugar) em prol da compreensão do leitor “obtusos” e da integridade da verdade.

A partir daí, passa-se de uma narrativa *singulativa* na qual se produz vários enunciados, mas um para cada acontecimento, para uma narrativa *iterativa* na qual se agrupam vários acontecimentos em um único enunciado. Isso é, a aceleração da velocidade impõe novo ritmo ao andamento da narração. Sobre a questão da alternância de um ritmo para outro, Genette, em sua leitura de *Em busca do tempo perdido* – a exemplo do que acontece em *Dom Casmurro* e *Capitu*, é definitivo para nossas inquiuições. Além da reelaboração semântica que essa inversão de velocidade traz, não podemos deixar de pensar ainda no imensurável ganho estético lançado sobre essa parte do livro.

Tudo se passa, pois, como se a narrativa proustiana substituísse essa forma sintética de narração que é, no romance clássico, a narrativa sumária (...) por essa outra forma sintética que é o iterativo, síntese não já por aceleração, mas por assimilação e abstracção. Por outro lado, o ritmo da narrativa na *Recherche* já não repousa essencialmente, como o da narrativa clássica, na alternância de sumário e cena, mas num outra alternância, a de iterativo e singulativo (GENETTE, 1979, p. 143).

A partir, pois, do capítulo *A saída*, da microssérie *Capitu*, torna-se cada vez mais comum a ocorrência de trechos do tipo “Os meus ciúmes eram intensos, mas curtos (...) A verdade é que fiquei mais amigo de Capitu, se era possível, ela ainda mais meiga, o ar mais brando, as noites mais claras e Deus mais Deus.” (*Dez libras esterlinas*); “Voltei ao Brasil. Depois de alguns meses, Capitu começou a escrever-me cartas. (...) eram submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para um fim saudosas. Pedia que a fosse ver, embarquei um ano depois, mas não a procurei. E repeti a viagem com o mesmo resultado” (*A solução*).

Os trechos destacados exemplificam o fenômeno da alternância, o modo singulativo não existe mais e o iterativo grassa: mesmo a narrativa permanecendo

sumária, os enunciados passam a ser sintetizados de outra forma, fazendo referência a uma série de coisas de modo generalizado. Ficamos sabendo que os ciúmes eram intensos sem saber o quanto nem por que; as noites ficaram claras e ignoramos, no entanto, que encantos afetavam cada noite de modo que até Deus se tornava mais Deus; sabemos Capitu escrevia cartas, mas a quantidade, o conteúdo e os detalhes de cada uma nos são sonegados. Dom Casmurro muda de fisionomia, passando a amputar parcialmente a verdade, dizendo tudo sem dizer o todo e “lançando à escuridão” – em tese - os leitores mais obtusos.

2.2 QUESTÕES DE MODO: AS FORMAS DE O VERBO E A IMAGEM EXPRESSAREM SEU PONTO DE VISTA

Gérard Genette define outra importante categoria narratológica, partindo de um conceito/aplicação gramatical. O *modo*, como ele entende, é o nome dado às diversas formas do verbo para exprimir os diferentes pontos de vista a partir dos quais se considera a existência ou a ação.

Assim, o *modo narrativo* possibilita – ou tipifica – a forma como a história é contada, segundo um ou outro ponto de vista, e cada ponto de vista fornece a informação narrativa à sua maneira, com mais ou menos pormenores, mais ou menos diretamente e deste ou daquele lugar, estabelecendo um *grau de distância* e uma *perspectiva* em relação àquilo que se conta (GENETTE, 1979, p. 160).

Maria Lúcia Dal Farra (1978) fornece uma rica descrição do conceito de ponto de vista:

Na verdade, aquilo que se tem considerado ser o ponto de vista do narrador e que, segundo se afirma, filtra o mundo e dá forma e nome às coisas, nada mais é que uma *postura visual* regulada por uma ogiva maior: aquela que enxerga no defeito ou na amplitude de visão conferida ao narrador a certeza do sucesso dos valores que quer manipular. Assim, a *ótica* do universo nascerá do confronto entre a luz e a sombra, entre o ponto de vista do narrador – que pode percorrer toda a hierarquia das visões, desde a onisciência até o foco mais restrito – e os *pontos de cegueira* do narrador (DAL FARRA, 1978, p. 23, 24).

Quando se considera o ponto de vista do narrador, deve-se levar sempre em conta, ao mesmo tempo, o que ele vê e o que ele não vê: o que ele foi levado a não enxergar. As supostas omissões poderão desencadear novas arregimentações para a história, ou seja, podem suplantar óticas anteriores e postular novas visões e intervenções sobre a mesma história.

A contribuição da categoria *modo* também interessa sobremaneira à análise dos textos que compõem o *corpus* deste trabalho. A grande polêmica - e trunfo - das narrativas *Dom Casmurro* e *Capitu* envolve o fato de que todo o fornecimento de informação narrativa provém de uma única fonte, Dom Casmurro. Pelo menos a partir da crítica feita pela teórica americana Helen Caldwell (2002) em seu *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*, em que põe em cheque a veracidade da informação narrativa do romance, adverte para o fato de que a Capitu não é dada voz narrativa. Se isso tivesse acontecido, a compreensão do texto muito provavelmente seria outra.

Dessa maneira, constatamos o quanto a *perspectiva* (local de onde se tem o ponto de vista) se relaciona e influi sobre a *distância* (teor de informação liberada pelo narrador). O ludíbrio, através das peripécias narrativas, como sugere Gledson (1991), operado sobre o leitor, tem tudo a ver com o fato de que a informação é fornecida exclusivamente por Dom Casmurro, o que lhe assegura o poder de elisão, suspensão, prolepses etc. como lhe convém para convencer seu leitor.

Na tipologia de Friedman (2002), Dom Casmurro pode se encaixar como um narrador-protagonista. Sem lançar mão ou até ignorando os termos *perspectiva* e *distância*, o autor traz uma definição preciosa desse tipo de narrador:

(...) conta a estória na primeira pessoa, alguns outros canais de informação são eliminados e mais alguns pontos de vantagem, perdidos. Devido a seu papel subordinado na própria estória, o narrador-testemunha tem uma mobilidade muito maior e, por consequência, uma amplitude e variedade de fontes de informação bem maiores do que o próprio protagonista, que se encontra centralmente envolvido na ação. O narrador protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. (...) o ângulo de

visão é aquele do centro fixo. (...) a distância pode ser longa ou curta, ou ambas (FRIEDMAN, 2002, p. 176, 177).

A conveniência do modo de narração (protagonista) de Dom Casmurro, além da limitação de sua visão em relação ao narrador-testemunha, também envolve a questão da mimese⁶, pois, além de *contar* a história – modalidade nomeada *narrativa pura* –, ele a *mostra* – utilizando segmentos dialogados. Ou seja, ele não só rememora, mas traz à vida novamente os personagens, seus espaços e suas ações, através do discurso direto, “invocando, a seu tempo, ora o cuidado em contar as coisas tais como foram ‘vivas’ no momento, ora tais como são ulteriormente rememoradas” (GENETTE, 1979, p. 155). Acerca disso, Lubbock salienta que:

A “arte da ficção” não tem início até que o romancista pense sua história como algo a ser *mostrado*, a ser tão exposta que se conte por si mesma [em vez de ser *contada* pelo autor]... ela deve *parecer* verdadeira, e é tudo. Ela não se faz parecer verdadeira por simples afirmação (LUBBOCK, 1954, p. 112).

Lubbock exibe uma percepção sobre os modelos de discurso narrativo que superestima o recurso do discurso direto em detrimento do uso do discurso indireto. Em oposição a esse pensamento, podemos citar, em caráter ilustrativo, o caso do filme *O homem que copiava* (FURTADO, 2003), em que a presença tenaz da voz do narrador, apesar de quebrar (BERNARDO, 2010, p. 166), não compromete a eficácia do contrato ficcional estabelecido entre a narrativa e o espectador⁷. Em *Capitu* e em *Dom Casmurro* ao contrário de como Lubbock concebe a narração, o discurso *contado* acaba, nesse caso, por reforçar o que é *mostrado*.

Friedman, por sua vez, acaba por ratificar o equívoco de Lubbock, tomando outro caminho, entretanto,

⁶ Genette (1979, p. 162) afirma que a única *mimésis* possível em narrativa é a *ilusão de mimésis*, já que a realidade (mesmo a diegética) passada é intangível e a linguagem apenas supostamente consegue recuperá-la. Prefere a praticidade do termo *mimésis* em todo o estudo, mas se entenda *ilusão de mimésis*. Utilizo o termo em sentido estrito, como pensava Platão (*apud* LEITE, 2002, p. 7): alicerçado na ideia de imitação, cena, cópia infiel e simulacro do real e da verdade, em detrimento do sentido lato, em que o termo, independente de o discurso mostrar ou contar, se liga a própria noção de representação poética.

⁷ No segundo capítulo, expandimos os comentários sobre o filme *O homem que copiava* (FURTADO, 2003).

Se a verdade artística é uma questão de compelir a expressão, de criar a ilusão da realidade, então um *autor* que fale em sua própria pessoa sobre as vidas e fortunas de outros estará colocando um obstáculo a mais entre sua ilusão e o leitor, em virtude de sua própria presença (FRIEDMAN, 2002, p. 169).

Parece haver, no argumento de Friedman, uma confusão entre narrador e autor ou ainda entre autor e autor implicado⁸, que seria uma instância com voz *diegética* que não pode ser atribuída a personagens nem ao narrador. Não ignoremos que ele propõe, como solução para que o *autor* se esquive de comprometer, com sua intromissão, o sentido de ilusão da narrativa, escrever em terceira pessoa, para que a história passe a ser algo de responsabilidade de um personagem.

O rompimento da ilusão de realidade, ademais, não se dá de forma tão simples. Alguns autores, inclusive, ironizam ou dão sentido jocoso à relação entre diegese e realidade.

Woody Allen, em *Noivo neurótico, noiva nervosa* (ALLEN, 1977), supera o tabu que cerca e distancia o personagem do narrador-câmera, aquele que, no texto audiovisual, *vê, mostra, ouve* os acontecimentos e os transmite ao espectador, a câmera com suas funções, A cena do filme se passa numa fila de cinema. Ao perder a paciência com um pernóstico e verborrágico intelectual que esbanja conhecimento sobre teorias do filósofo Marshall McLuhan perto de si, o personagem vivido por Woody Allen, Alvy Singer, olha para a câmera e estabelece contato direto com seu narratário: “*O que fazer quando se fica preso numa fila com um cara desses atrás?*”. Alvy Singer, então, puxa McLuhan de um outro ponto “da cena” e o faz ratificar o equívoco do rapaz, ao desconstruir os argumentos do pedante espectador, Alvy Singer volta a olhar para a câmera e diz: “*Se a vida fosse assim!*”.

⁸ Autor implicado (ou autor implícito) é, talvez, a categoria narrativa e o ser da narração mais caro às contribuições de Maria Lúcia Dal Farra (1978) em *O narrador ensimesmado*. Ele, segundo Dal Farra, parece coordenar, gerir e fazer existir toda espécie de narrador e de narração. O narrador seria “uma máscara do autor implícito”. Para atestá-lo basta reparar na recorrência a essa categoria em suas citações e na adjetivação que ela usa para se referir a este ser (diegético?): “criador mítico do universo” e possuidor da “mente detentora dos poderes romanescos” (DAL FARRA, 1978, p. 22, 23, 42). O espaço de que dispomos aqui impedirá que nos prolonguemos na discussão do conceito e da ação do autor implicado por considerá-la demasiada “problemática e complexa”, como afirmam Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes em seu dicionário de narratologia (REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M., 1988). Ademais pôr de lado essa categoria dos estudos narrativos não deverá comprometer a coesão deste trabalho, que é centrado na teorização do narrador e da narração, e menos no autor.

Em *Baixio das bestas*, filme de Cláudio Assis (2007), Everardo, personagem de Matheus Nachtergaele, numa cena que curiosamente também se passa dentro do cinema, que é o lugar usado pelos personagens para a prática de contravenções, olha para a câmera e pergunta: “*Sabe o que é que é o melhor do cinema? É que no cinema tu pode fazer o que tu quer*”.

Esse recurso, do olho no olho, para Anna Maria Balogh (BALOGH, 2004, p. 166,167), constitui uma *estrutura conversacional* rara na TV, sobretudo em programas ficcionais. Mas talvez, na verdade, esteja até vulgarizado na teleficação, é muito usual nas séries e programas humorísticos. Em *Os normais* (TV Globo) ou nos episódios dos programas já encenados pelo humorista Renato Aragão, como *A turma do Didi* (TV Globo) os personagens estão constantemente estabelecendo esse contato com o espectador. Mesmo na TV, o recurso, parece só combinar com programas humorísticos. No cinema, porém, ele é incomum, aparece em obras sem caráter cômico e ainda constitui uma estrutura de agressão⁹.

A explicação para os efeitos semânticos e psicológicos do recurso do “olho no olho” no cinema e na TV pode estar em Marcel Martin, em suas reflexões sobre o processo de liberação da câmera¹⁰.

Para o autor, a comédia cinematográfica, em princípio, utilizou o recurso com o intuito de fazer do espectador uma testemunha do paradoxo de personagens histriões, bobos, burlescos pronunciando sentenças espirituosas. E no caso do filme não cômico, o cinema fez o personagem se dirigir diretamente ao espectador para que esse se sentisse mais atingido pela situação, potencializando o efeito dramático sobre o que vê. Em *Capitu*, o olho no olho é tributário das lições da comédia e do drama, pois, ao mesmo tempo em que torna o espectador uma testemunha do paradoxo de um burlesco narrador contando sua trágica história de vida, o close potencializa o efeito dramático da dor que o perpassa.

Retomando a questão que envolve o dilema entre contar ou mostrar a história, Friedman (2002, p.171), coloca a questão *quem fala ao leitor?* como fundamental para a interpretação da narração e, paradoxalmente, considera a viabilidade, em alguns casos, da resposta: *ostensivamente ninguém*. Isso fica mais evidente na narrativa audiovisual,

⁹ Termo cunhado por Freud em *O estranho* (1919), para se referir ao incômodo por que passa o sujeito ante algo a que seus olhos não estão condicionados, causando estranheza, em oposição ao que é “familiar” (FREUD, 1986, p. 241).

¹⁰ Adiante, no subcapítulo intitulado *Dom Casmurro e Capitu: projeção para a modernidade* ampliamos a discussão sobre o “olho no olho” no cinema e na TV e o sobre o processo de liberação da câmera apresentado por Martin (2003).

por não podermos *ver* quem fala. Ao *assistir* somos tentados a atestar a verdade genetteana: na mimese prevalece em grau máximo a informação em detrimento do informador. Não é tão simples se pensarmos que a informação narrativa é um discurso articulado por um emissor que é o próprio narrador-informador¹¹.

Em termos generalizantes, a *narração simples* ou *em panorama* ou o discurso indireto ou o *contar* a história ou a modalidade de *narrativa pura* colocaria o discurso em um estado de maior distanciamento entre a enunciação e o enunciado, ou manteria a informação como algo mais distante do acontecimento. Maria Lúcia Dal Farra (1978, p. 30), conceitua *panorama* como a posição do narrador exercendo uma visão generalizada ou quando o narrador está interessado num único e particular momento em oposição à *imitação* ou à *cena* ou ao discurso direto/relatado/reportado ou *mimético* (FRIEDMAN, 2002, p. 169) ou com segmentos dialogados, conforme Genette, que afirma que nesta forma de discurso, “o narrador dilui-se e a personagem lhe substitui” (GENETTE, 1979, p. 173). Em suma, devemos entender *cena* como “representação”, com discursos diretos e *panorama* como “narração”, com discurso indireto de um narrador (TODOROV, 1971, p.242).

Para Dal Farra (1978) a apresentação do discurso pode ser tratada de forma *dramática* – através de diálogos, fazendo com que a mente do narrador desapareça e a história se conte por si mesma – ou ainda pode ser tratada de forma *pictórica* - que compreende a existência de um narrador que usa sua própria linguagem e seus próprios padrões de apreciação, “a fim de reproduzir alguma realidade que está em sua mente – e nesse caso a mente se transforma numa pintura (DAL FARRA, 1978, p. 39, 31). Essa forma nos interessa e nos ajuda a compreender um pouco mais da sinuosa narração de *Dom Casmurro* e *Capitu*, que, nesse caso, seria fortemente pictórica, pois os padrões de apreciação de Dom Casmurro em momento algum são postergados.

A zona limítrofe entre personagem e narrador ou, pra ser menos generalizante agora, entre a autoria dos discursos, pode não ser tão demarcável, todavia. Uma divisão - para usar ainda um termo do campo semântico de *limite* - muito evidente é suspeita, a menos que incorramos no equívoco de, como alertou João Batista de Brito em outro contexto, esquecermos que o discurso, do tipo que for, com suas escolhas vocabulares e combinações sintáticas, sempre traz a marca do enunciador, e que tudo o que se vê na

¹¹ A esse respeito, a professora Sandra Luna, do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB, adverte que, na arte icônica, para além do narrador protagonista, há a instância narrativa extradiegética, mas há muito de “ostentação”, o que problematiza significativamente esse “poder” do narrador.

história resulta de uma construção (BRITO, 2006, p. 162) no mínimo do narrador, mas também, potencialmente, do próprio personagem.

Lígia Chiappini Leite (2008) ao refletir historicamente sobre a polêmica em torno do foco narrativo, afirma que

As HISTÓRIAS narradas pelos homens foram-se complicando, e o NARRADOR foi mesmo progressivamente se ocultando, ou atrás de outros narradores, ou atrás dos fatos narrados, que parecem cada vez mais, com o desenvolvimento do romance, narrarem-se a si próprios (LEITE, 2002, p. 5).

Na narrativa audiovisual não é diferente, e geralmente o “problema” da ilusão de invisibilidade do narrador se torna ainda mais agudo. Brito (2006, p. 162) defende que, em oposição ao discurso literário, a instantaneidade do movimento e a objetividade da imagem, no discurso cinematográfico (ou em outros discursos de gêneros audiovisuais), intensificam a ideia ilusória de anulação do narrador e diluição de sua voz.

Entretanto, se no caso do livro *Dom Casmurro*, dificilmente o narrador se deixa “esquecer”, devido ao seu já comentado modo excêntrico de narrar, no caso da microssérie isso é ainda mais difícil, já que, além do discurso, a imagem (visual) de Dom Casmurro é explorada à exaustão. Seria difícil responder que, em *Capitu*, quem fala é “ostensivamente ninguém”. Aqui, pontuamos que, quando o Dom Casmurro da microssérie é visto como um ser contrário à graça e a beleza, sua “imagem” pode provocar um distanciamento, ao invés de se impregnar na visão do espectador¹².

Dispomos de um exemplo excepcional encontrado em *Capitu*. A adaptação de todo o capítulo *CXXII – O enterro*, de Dom Casmurro, é feito todo sem falas, de personagem ou narrador. O que nos permite perceber as perdas e ganhos da troca de um enunciado exclusivamente verbal para um audiovisual.

A tendência à ilusão de anulação do narrador e diluição de sua voz, por um lado, é extrema, em que pese o subjetivo e denso teor informativo e criativo disponibilizado pela imagem e pelo som. Por outro lado, o déficit de informações pontuais como

¹² Retomaremos a discussão sobre a imagem do Dom Casmurro de *Capitu* no subcapítulo *A retórica com feição expressionista do narrador da microssérie*.

horários, tempo, estados de espírito ou interesses pessoais de cada personagem no evento é patente.

Comparemo-los:

Saí de lá cerca de onze horas. Capitu e prima Justina esperavam-me, uma com o parecer abatido e estúpido, outra enfastiada apenas.

- Vão fazer companhia à pobre Sanchinha, eu vou cuidar do enterro. (...)

José Dias ouviu também falar dos negócios do finado, divergindo alguns na avaliação dos bens (...) Tinha-as escrito [as palavras do discurso] com receio de que a emoção me impedisse de improvisar. No títburi em que andei uma ou duas horas, não fizera mais que recordar o tempo do seminário, as relações de Escobar, as nossas simpatias, a nossa amizade, começada, continuada e nunca interrompida (...) (ASSIS, 2000, p. 160).



Imagem 1: panorama do velório de Escobar (CARVALHO, 2009).



Imagem 2: José dias, Sancha e Bento durante velório de Escobar (CARVALHO, 2009).

Resignação, dissimulação, transtorno? Toda essa discussão acerca do problema da apresentação do discurso em literatura já era, na década de 40 do século passado, considerada repetitiva, repisada, porém não esgotada. Friedman (2002) afirma que “a distinção entre contar/mostrar – em que “*tell*”/“dizer” aponta para o polo “onisciência” e “*show*”/“mostrar” aponta para o polo da “objetividade” - encontra-se estabelecida como um lugar-comum da crítica de ficção” (FRIEDMAN, 2002, p 172).

Chiappini (2002) vai além, afirmando que “se narrar é coisa muito antiga, refletir sobre o ato de narrar também o é” e, na antiguidade clássica, a questão já estava carregada de valor em *A república* e em *A poética*¹³ (LEITE, 2002, p. 6-7).

Se nos estudos literários ainda há panos para as mangas no debate que envolve os efeitos de sentido de cada tipo de discurso, o campo da ficção audiovisual parece ter potencializado a complexidade do assunto.

Pensemos metonimicamente o caso do capítulo I do livro *Dom Casmurro* intitulado I - Do *título* frente ao capítulo inicial de *Capitu* (sem título). No livro, o capítulo inicia:

¹³ Na nomenclatura de Todorov (1980), a distinção entre “*tell*” e “*show*” pertence aos “modos” da narração e não aos “aspectos”. Os “modos” concernem à maneira pela qual o narrador expõe a história, enquanto os “aspectos” à maneira pela qual a história é percebida pelo narrador. O “dizer” está relacionado à narração e o “mostrar” à representação.

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. A viagem era curta, e os versos pode ser que não fossem inteiramente maus. Sucedeu, porém, que como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vezes; tanto bastou para que ele interrompesse a leitura e metesse os versos no bolso.

- Continue, disse eu acordando.

- Já acabei, murmurou ele.

- São muito bonitos (ASSIS, 2000, p. 13).



Imagem 3: o “poeta do trem” recita versos enquanto o agora “Dom Casmurro” cochila (CARVALHO, 2009).

Esse fragmento nos serve de amostra para confrontar diversas concepções narrativas sobre os tipos de discurso na ficção. Aristóteles (*apud* LEITE, 2002) defendia a mimese (*imitação*, como temos trabalhado) como forma de revelação da essência do real (e aqui Lígia Chiappini não destrincha o conceito de *real*). Foi amparado nesse pensamento que Lubbock (1954, p. 148) concluiu que a história deveria parecer verdadeira e, para tanto, ela deveria ser *mostrada* – usando o discurso direto –, deveria falar por si só, e a “mera” afirmação do narrador não seria capaz de instaurar a “arte da

ficção”. O ideal de verdade da ficção, então, seria algo muito próximo do drama, isso é, com menos distância entre aquilo que se fala daquilo que se fala – porém parte significativa das falas. Mas o drama, são narrações. Ora, o próprio Friedman chegou a afirmar que a ficção era pra ser lida e não vista e ouvida, como o drama, que tem sua narrativa quase totalmente constituída de falas. O drama comumente faz uso da narrativa sumária e recorreu não raras vezes à rubrica, para ajudar o leitor na construção da verdade ficcional. A pesquisadora Sandra Luna (UFPB, 2012) adverte que a narrativa pura – a épica – é por natureza objetiva e o drama é subjetivo e objetivo; o romance, por seu turno, que faz uso da forma mista é, como o épico, uma narrativa dramática. *Contar* a história, ao contrário do que Lubbock pensava, não impede que o informador seja tão cúmplice do leitor quanto a informação.

Certamente, se fornecêssemos esse trecho de *Dom Casmurro* a diversos cineastas e diretores para que fosse adaptado para um meio audiovisual, depararíamos com uma série de propostas de trabalho distintas. Nenhuma delas ousaria preterir toda a riqueza informativa disponibilizada na narrativa sumária sem prejuízo para a leitura do texto. A narrativa sumária, a despeito de Lubbock, é a ficção pulsando forte com a verdade que o discurso indireto possui, colocando com clareza a descrição das coisas, os sentimentos das personagens, os estados mentais etc.

Observemos o trecho transformado em imagem (imagem 3). Como poderíamos supor com o necessário laconismo e precisão que aquela era uma noite qualquer, qual era o destino do trem, que a viagem era curta, a origem do rapaz, o que nele era familiar, como se deu o encontro dos moços, como se postaram, de que falaram, como se entretiveram, o que um achou dos versos, qual era a disposição física de um deles, como um reagiu ao recital e como o outro se portou diante de tal reação?

A solução encontrada por Luiz Fernando Carvalho para que os detalhes - muito significativos – espalhados por todo o livro não fossem desperdiçados foi manter o narrador-personagem e suas falas, tal qual no romance, sem que sua presença ostensiva interrompesse o fluxo da narrativa, comprometesse a ilusão da realidade ou criasse obstáculo entre ela e o leitor, como Friedman (2002) propõe acerca da ficção literária.

A pergunta que se interpõe é difícil de administrar: a estranha figura do narrador de Luiz Fernando Carvalho não causa perda de sedução retórica em relação ao polido e contido narrador do livro? Ao menos na maior parte do romance ele consegue transparecer tal polidez e contenção.

Os supostos problemas de interrupção do fluxo da narrativa, quebra da ilusão de realidade e falha na comunicação com o leitor/espectador podem quedar como obstáculos ou como soluções, procedimentos encontrados para a construção da metaficcionalidade e da hipertextualidade¹⁴, como em *Capitu* e em *Dom Casmurro*.

Para Platão (*apud* LEITE, 2002, p. 6-7) o ideal, sobretudo no discurso longo, seria equilibrar imitação e narração, como acontece de fato no romance ocidental. Em *Capitu*, ao longo dos oitenta e seis capítulos da microssérie, em apenas seis, o narrador Dom Casmurro não aparece nem fala (*Prima Justina, No passeio público, A alma é cheia de mistérios, A missa, Depois da missa e Capitu que entra*) e a narração fica por conta do narrador-câmera. O que predomina na narrativa é uma coadunação equilibrada da atitude patente do narrador com o próprio evento, alternando trechos de econômico sumário com outros com detalhes vívidos dos acontecimentos, enfatizando, a um tempo, a cena e a própria narração (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

Além disso, o diretor da microssérie soube usufruir do dilema acerca do discurso indireto da literatura que por vezes se torna, digamos, direto-indireto quando adaptado para um meio audiovisual. Quando o autor refere o acontecimento usando o discurso “Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos” (ASSIS, 2000, p. 13), esse discurso indireto e panorâmico adquire sentido diretivo e cênico a partir do momento em que se torna imagem, pois a referência ao evento passa a ser imagética, direta. A narração “narra e ostenta”. Ao assistir o trecho da imagem anterior (nº 3) notamos algo como uma redundância discursiva, onde coexistem o texto verbal (por vezes, em *Capitu*, aparecendo escrito e falado) e o texto visual, ratificando-o.

Outro aspecto de grande utilidade a este estudo é o da *perspectiva*, situada também como subcategoria contida dentro da categoria *modo*. Para desenvolver o estudo da *perspectiva*, Genette (1979) recorre a outro teórico que se aprofundara na questão da *posição* do narrador e no seu *ponto de vista*, sem, contudo, atribuir-lhe essa nomenclatura.

Norman Friedman, em seu *O ponto de vista na ficção* (2002), expande e problematiza as conclusões a que chegaram Cleanth Brooks e Robert Penn Warren (1943), ao, de modo bastante elementar, posicionaram o narrador, no que concerne ao

¹⁴ Ampliamos a discussão sobre hipertexto no capítulo *Fidelidade x infidelidade ou adequação x liberdade de criação: não há como Luiz Fernando Carvalho ter traído Machado de Assis*.

ponto de vista, como *observador externo* ou, no tangente ao seu caráter, como *presente* ou *ausente* da ação.

A tipologia de Brooks e Warren é “sucinta” – na eufêmica acepção de Maria Lúcia Dal Farra (1978) –, não dá conta da variedade de facetas possíveis do narrador. Lubbock (1954, p. 157) aprofundou o olhar sobre o narrador e acrescentou que sua posição é um meio para uma apresentação coerente e vívida da história e Schorer (*apud* FRIEDMAN) ressaltou que os usos do ponto de vista servem tanto como modo de delimitação dramática como de definição temática.

Outros teóricos, como Pouillon (1974) e Todorov (1971), também têm outra tipologia, porém, as divergências em relação ao pensamento de Friedman se resumem à nomenclatura, enquanto os conceitos são equivalentes. Maria Lúcia Dal Farra (1978) fala em “correspondência” e “mesmas acepções” e inclui o teórico Boris Tomachevski entre esses narratologistas, sendo os termos “narração subjetiva” e “narração objetiva” ambos cunhados por Tomachevski. Os tipos de narrador/narração de Pouillon (1974, p. 114) denominam termos como *visão por trás*, *visão com*, *visão de fora* e os de Todorov (1971, p. 238-240), como *narrador > personagem*, *narrador = personagem* e *narrador < personagem* podem ser abarcados pela tipologia de Friedman. Ao final, os conceitos de *visão*, *campo* ou *ponto de vista* estão tecnicamente incluídos no que Genette, agora na esteira de Brooks e Warren, chama de *focalização*.

O trunfo de Pouillon reside no seu esforço em tentar fornecer uma conceituação para um tipo de narrador que é o mesmo de Dom Casmurro, o de primeira pessoa ou “ensimesmado”, como usa Dal Farra. Pouillon, em *Tempo e novela*, afirma que tal narrador é dotado de uma compreensão simpática e sentimental da realidade, frequentemente deformante e fonte de mal-entendido (POUILLON, 1974, p. 164).

Tzvetan Todorov, em *As categorias da narrativa literária* (1971), retoma a causa de Pouillon, com seus próprios termos novamente. Para ele, dois tipos de narração alicerçam a discussão: a do romance em terceira pessoa, “que não representa seu próprio processo de enunciação” e a do romance em primeira pessoa, em que “o narrador é representado”, sendo “sujeito da enunciação e ao mesmo tempo do enunciado”.

A “polêmica” (para usar a expressão do subtítulo do estudo de Dal Farra) em torno da narração se torna drástica quando Wayne Booth, em *A retórica da ficção e Distância e ponto de vista* considera como “irrelevante” a categoria *pessoa* por causa das “infinitas possibilidades de conjugação dos pontos de vista”. O discurso poderia “dilatatar sua dimensão na simultaneidade de dois pontos de vista. Por trás de qualquer

narrador haveria um autor-implícito mediando qualquer situação e o romance, independente da situação, traria sempre a figura do narrador como *uma consciência focal*.

Finalmente, Silviano Santiago (2002), em *O narrador pós-moderno*, reelabora a discussão acerca da conceituação dos narradores, trazendo uma fala pautada na evolução dos modos de narrar. Santiago argumenta que a narração em primeira pessoa, operada pelo “narrador clássico”, é o modelo narrativo em que a ação é uma experiência que se tem dela. É isso que empresta autenticidade à matéria que é narrada e ao relato. No discurso em terceira pessoa, não se pode falar em autenticidade da experiência e do relato porque a informação é obtida da observação de um terceiro, isso implica um rechaço e um distanciamento do narrador clássico. O auge desse movimento de afastamento produziu o narrador pós-moderno. Para Walter Benjamim (*apud* SANTIAGO, 2002, p.39), entre esses se produziu outro narrador, o *narrador do romance*, distante do *narrador clássico* por causa da negação ao “senso prático e doutrinário” e por sua função, que seria a de não mais falar de maneira exemplar a seu leitor, moral e esteticamente. E distante do narrador *pós-moderno*, que narra por narrar, sem interesse pela experiência que “se subtrai da ação narrada (...) e cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém desprovido de palavra, o narrador que se identifica com um segundo observador – o leitor.” (SANTIAGO 2002, p. 38-48).

Genette (1979) fez o termo *focalização* sobressair e se tornar o mais recorrente nos estudos narratológicos. Segundo ele, *visão*, *campo* ou *ponto de vista* é preferível por ser mais abstrato, mas isso provavelmente ocorreu por ele ter notado que o narrador nunca analisa objetivamente os pensamentos e as percepções da personagem focal e que “a distinção entre os diferentes pontos de vista nem sempre é tão nítida quanto a simples consideração dos tipos puros poderia fazer supor” (GENETTE, 1979, p.190). A consideração dessa teoria arrasa a tentativa de Dom Casmurro de tentar se posicionar como sujeito (narrador) potencialmente distante ou objetivo em relação ao que diz, já que, como sustentou Pouillon, sua visão da realidade é sentimental, deformante e fonte de mal-entendido, além de ser desinteressada de compromissos estéticos e morais para com o leitor, como afirmou Santiago (2002).

2.3 QUESTÕES DE VOZ: A INSTÂNCIA PRIMEIRA DA NARRAÇÃO

A última e fundamental categoria narratológica pertinente a este estudo é a *voz*. Fundamental por ser, ela mesma, a entidade ou a *instância narrativa*, o próprio narrador, quando ele não é também um personagem, o ser que transforma a *enunciação* em *narração*.

Como afirma Genette (1979, p. 212), em algumas obras acabamos por nos interessar pela história sem nos preocuparmos com o estatuto do narrador, ignorando sua participação e não questionando ao menos, como provocou Friedman, *quem* conta; em algumas histórias não podemos de forma alguma, desprezar a presença e a importância dessa *instância*.

Genette (1979) considera as determinações temporais da voz manifestamente mais importantes que as determinações espaciais, no que toca às ingerências sobre o ato narrativo. Por isso ele julga importante distinguir quatro tipos de narração, a partir do ponto de vista da – atentemos para o aparente paradoxo do binômio – *posição temporal*: *ulterior*, *anterior*, *simultânea* ou *intercalada*.

Em *Dom Casmurro* e *Capitu* percebemos uma narração, na maior parte do tempo, *ulterior*, que é o tipo mais frequente, na qual o acontecimento narrativo se situa no passado, antes do ato narrativo, inclusive com acontecimento e ato narrativos situados no tempo: “o mês novembro (...) o ano era 1857” (ASSIS, 2000, p. 16); e, em outros momentos, *anterior*, narrativa *predictiva*, comum ao gênero profético, conduzida no presente e relatando coisas que estão/estariam por acontecer (“é o que veremos no capítulo a seguir”) (p. 46); ou *simultânea* (em tese), em uma fala do tipo “minha mãe é aquela que se vê ali no canto...” (p. 61), teoricamente a mais simples, por não permitir nenhuma espécie de jogo temporal, sendo contemporâneos, a narrativa e o acontecimento.

Digo *falsamente* porque em alguns momentos o narrador prefere o verbo/a voz no presente ou no futuro, como no caso do capítulo *O regresso*, em que o narrador da microssérie se refere à longínqua convivência com o (possível) filho com as seguintes palavras: “Eis *aqui* Ezequiel”, mas que o leitor não esquece que ele fala de coisas que já sucederam.

Curiosamente, acontece o inverso também, no capítulo da microssérie *A xícara de café*. Bento, ao ponderar sobre qual seria o momento ideal para tomar o café envenenado, diz: “Não *seria* melhor esperar que Capitu saísse com o filho para a missa? *Beberei* depois. *Era* melhor.”. Reparemos que na primeira oração, Bento usa o verbo (*seria*) no futuro do pretérito, como vem ao caso. Já na oração final, ele utiliza o verbo

(*era*) no pretérito perfeito, como se Dom Casmurro falasse por sua boca, se referindo a um acontecimento do passado.

A mistura de vozes (e tempos) ocorre outras vezes na microssérie, de formas mais acintosas. Os trechos a seguir são encadeados na microssérie, retirados dos capítulos *A fotografia*, *Volta da igreja* e *A solução*:

- 1- Rejeitei a morte, fiquei aguardando o regresso de Capitu... mas este foi mais demorado que de costume, cheguei a temer que houvesse ido à casa de minha mãe, mas não foi. (...) Acaso haveria em mim um homem novo? Que aparecia agora, desde que impressões novas e fortes o descobriam? Neste caso era um homem apenas encoberto.
- 2- Vou pensar, faremos o que eu decidir.
- 3- Pelo resto do dia lembrei-me de episódios vagos e remotos.
- 4- Tudo em que a minha cegueira não pôs malícia e onde falhou o meu velho ciúme, agora lembrava de tudo, o que então pareceu nada.
- 5- José Dias também estava velho, ainda que rijo. Vinha a bordo despedir-se de mim e as palavras que me dizia (...).
- 6 - Creio que vou para outra Europa... a eterna, Bentinho...
- 7- Não foi logo, minha mãe embarcou primeiro (...) (CARVALHO, 2009).

A adaptação faz uma verdadeira miscelânea de vozes, tempos e tipos de discurso num intervalo de 5 minutos. A fusão de vozes e tipos de discurso citadas tem uma natural relação com as estratégias de tempo tomadas e mencionadas nas discussões de Genette sobre o tempo. Se há discordância entre a ordem da narrativa e a ordem da história (anacronias), alternância de velocidade e frequência (omissão, reparação, repetição) é lógico e coerente que haja, por outro lado, uma “confusão” de vozes.

O trecho 1 é dito por Bento, mas no pretérito, a fala deveria ser de Dom Casmurro, como no livro; o trecho 2, que é continuação do 1, é a voz de Bento dita pelo próprio Bento, como houvera de ser; o trecho 3 é uma fala proferida por Dom Casmurro, mas com o timbre de voz que o ator utiliza ao fazer o papel de Bento; o trecho 4 parece ser dito por Dom Casmurro, aparecendo entretanto imagens intercaladas

de Bento e com um timbre de voz dificilmente associável a um ou a outro; no trecho 5, como no 1, Dom Casmurro novamente fala pela voz de Bento; O trecho 6, aparece em discurso direto, é uma fala de José Dias e no trecho 7, como em quase toda a narrativa, Dom Casmurro volta a falar através de Dom Casmurro.

Sempre que discutirmos *voz* – como tempo –, é necessário que consideremos a questão dos *níveis narrativos*. Em nossas reflexões, consideramos que existe uma relação de tempo entre a história de Bentinho e Capitu e a do narrador/“autor” dessa história, Dom Casmurro.

Lançando mão da tipologia genetteana, sobre os níveis narrativos, incidindo sobre as narrativas analisadas, diremos que o nível primeiro que envolve toda a narração é o do autor, ou da redação, chamado extradiegético.

Há um segundo, que seria como que o do autor implicado¹⁵ ou daquele que em *Dom Casmurro* não tem nome e em *Capitu* é materializado pela câmera. Genette não o considera, não traz uma tipologia para ele.

O segundo tipo, para Genette já está no plano da ficcionalidade, não existe fora da diegese, é o que seria, em *Dom Casmurro* e *Capitu*, o ato narrativo de Dom Casmurro, chamado por Genette diegético ou intradiegético. Mas, como nada aparece tão evidente em *Dom Casmurro*, sua narração é intradiegética para quem lê, mas é extradiegética do ponto de vista da história de Bentinho e Capitu.

Ocorre então o que Genette (1979, p. 234) chama *metalepse narrativa*, ou seja, a intrusão do narrador (de um nível para dentro de outro nível), ou seja, ocorre uma mistura entre o universo em que se conta e o universo que se conta. As narrativas desse tipo aparecem com outra narrativa em seu interior, facultadas por algum dos personagens, no caso, um personagem se torna *autor intradiegético*, que é rigorosamente o caso da história *contada por* Dom Casmurro. Nesses casos, Genette (1979) argumenta que pode acontecer:

(...) uma causalidade direta entre os acontecimentos da metadiegeese e os da diegese, o que confere à narrativa segunda uma função explicativa. É o ‘eis por que’ balzaquiano (...). Todas essas narrativas respondem, explicitamente ou não, a uma pergunta do tipo: ‘Quais os acontecimentos que conduziram à situação presente?’ (GENETTE, 1979, p. 231).

¹⁵ Sobre “autor implicado” ou “autor implícito”, ver nota de rodapé número 8, à página 30.

A resposta, em *Dom Casmurro* e *Capitu*, é tudo o que se passa até que a história se una à narração, quando ela chega ao aqui e agora e se reduz a zero a distância temporal e espacial. (GENETTE, p. 226).

Dom Casmurro é, pois, um narrador heterodiegético e homodiegético-autodiegético ao mesmo tempo em que é intradiegético e extradiegético também, dependendo do momento da narrativa e da ótica pela qual é visto (GENETTE, 1979, p. 244).

Isso põe em cheque a proposta de tipificação feita por Genette (1979, p. 247): que pontua que “se se definir, em qualquer narrativa, o estatuto do narrador ao mesmo tempo pelo seu *nível narrativo* (extra- ou intradiegético) e pela sua *relação com a história* (hetero- ou homodiegético), pode-se figurar por um quadro de dupla entrada os quatro tipos fundamentais de estatuto do narrador:” extradiegético-heterodiegético; extradiegético-homodiegético; intradiegético-heterodiegético e intradiegético-homodiegético.

Dom Casmurro é versátil, oblíquo, dissimulado, a ponto de escapar a uma única combinação das pensadas acima por Genette. A depender do olhar, quaisquer das quatro possibilidades são passíveis de encaixarem no estatuto de narração de *Dom Casmurro* e de *Capitu*.

3. CAPÍTULO 2

DOM CASMURRO EM CAPITU: A FICÇÃO LIDA, VISTA E OUVIDA

3.1 AS FISIONOMIAS DE DOM CASMURRO

Capitu se esquivava de um sólido padrão do cinema consagrado (e da ficção televisiva), o do narrador onisciente. Paradoxalmente, o romance que lhe origina é publicado ainda no século XIX, cuja literatura lançava, na Europa, os fundamentos da narrativa de narrador limitado (com visão limitada) e ainda nem a inaugurara no Brasil. Dom Casmurro narrador representa, para a literatura nacional, uma nova maneira de contar história, em vários sentidos:

Machado inventa no Brasil um *narrador questionável*: são fábulas cujo drama só se completa quando levamos em conta a falta de isenção, a parcialidade ativa do próprio fabulista. Ele descobriu que *toda representação comporta um elemento de vontade ou interesse*. (...) O narrador cheio de credenciais, mas privado de credibilidade configurava uma situação inédita, difícil de aceitar (SCHWARZ, 1997, p. 363).

A narrativa de Dom Casmurro é eivada de engodos, charadas e ironias, que vão progressivamente conduzindo o leitor a um labirinto de possibilidades interpretativas. Roberto Schwarz (1997) e Maria Lúcia Dal Farra (1978) advertem para perigo:

Há também um outro tipo de narrador - *o indigno de confiança* - que transforma inteiramente o impacto da obra, pois, falando e agindo com se estivesse em consonância às normas implícitas da obra, na verdade não está. (DAL FARRA, 1978, p. 39).

Talvez devêssemos discordar apenas da peremptória afirmação de que o narrador “não precisa mentir”. No caso de Dom Casmurro, a depender da verdade, a mentira pode se fazer indispensável. Luiz Fernando Carvalho tinha ciência disso, e já falou da preocupação em criar um Dom Casmurro que tivesse um “modo ‘inconfiável’ de narrar”, um narrador que revela a lacuna entre as aparências e a realidade, sem deixar de considerar o paradoxo de que toda representação é discutível e não confiável em seus

próprios termos (BERNARDO, 2010, p. 153,154). Robert Schwarz endossa a ideia de *indignidade* moral de certos narradores. Referindo-se a Dom Casmurro ele afirma:

O personagem narrador tem duas fisionomias discrepantes, estrategicamente alimentadas por uma escrita sistematicamente equívoca, passível de ser lida como sendo do namorado ingênuo como do patriarca furioso (...). O ponto máximo de tensão talvez esteja na quase inviabilidade, em termos de verossimilhança, de sustentar que a fera das páginas finais e o memorialista sensível das iniciais sejam a mesma pessoa (SCHWARZ, 1997, p. 378).

Imageticamente, essa ideia de dualidade fisionômica é apresentada por Luiz Fernando Carvalho ao fazer contracenarem Bentinho e Dom Casmurro, o personagem de choro fácil e cheio de idílios amorosos com o senhor austero e implacável, que na verdade é o mesmo personagem. “Se o rosto é igual, a fisionomia é diferente”, afirma Dom Casmurro (p. 14). Porém, o narrador da história, na microssérie, carece desse teor de empatia que o narrador do livro provoca. No livro, Dom Casmurro, de início, tem um forte *pathos*, ele consegue estabelecer uma estreita ligação com o leitor, para só muito depois deixar se revelar um homem implacável que é. Na microssérie, a imagem de Dom Casmurro não sofre essa transformação, ou, pelo menos, a mudança de fisionomia não é algo tão nítido. O Dom Casmurro do primeiro capítulo da adaptação já apresentaria um aspecto um tanto repugnante, desazado e sinistro, como os personagens dos filmes do expressionismo alemão.

A ideia de diversidade fisionômica é rematada com a formação de uma imagem multifacetada de um personagem (Dom Casmurro) com traços de vários outros, uma coadunação de fisionomias que reforça as ideias de tentativa de reconstrução do passado, vazio interior ou aprisionamento às “inquieta sombras” dos seus entes. O excesso e preciosismo saltam aos olhos. A maquiagem, as cores e principalmente a indumentária de Dom Casmurro lembram as típicas representações de Carmen, da ópera de Bizet, personagem que por sinal “também” (Capitu o faz?) percorre os caminhos sinuosos de uma relação conjugal a três. Para Bulhões (2012, p. 64), os decantados “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” de Capitu a conduzem à associação com Carmen, a cigana sedutora, emblema da sedução feminina e arquétipo de “mulher livre” (vide na seleção de imagens a seguir):



Imagem 4: Dom Casmurro em sua última aparição na microssérie: um pouco de cada personagem no figurino, na maquiagem e na gestual (CARVALHO, 2009).



Imagem 5: *Retrato de Ailie Ambre no papel de Carmen*, de Manet (MANET).



Imagem 6: Carmen (autor não identificado. Em: <http://losciganos.blogspot.com.br/2012/07/carmen-eterna-sedutora-sempre-que-vejo.html>).



Imagem 7: figurino de Carmen pela estilista e.v. day (sic) exposto temporariamente no Lincoln Center, em Nova Iorque, no ano de 2009. (Em: <http://www.minasdeouro.com.br/tag/whitney-museum/>).



Imagem 8: Prima Justina de Luiz Fernando Carvalho, um tipo social plano. Para Sylvia Colombo, ela é parte do símbolo religioso que Machado ataca (CARVALHO, 2009).



Imagem 9: Tio Cosme. Mais um tipo social estável de *Capitu*. Imerso no jogo supérfluo dos papéis sociais, com suas falas determinadas pelo costume, descreveu Luiz Zanin Oricchio, de O Estado de S.Paulo (CARVALHO, 2009).

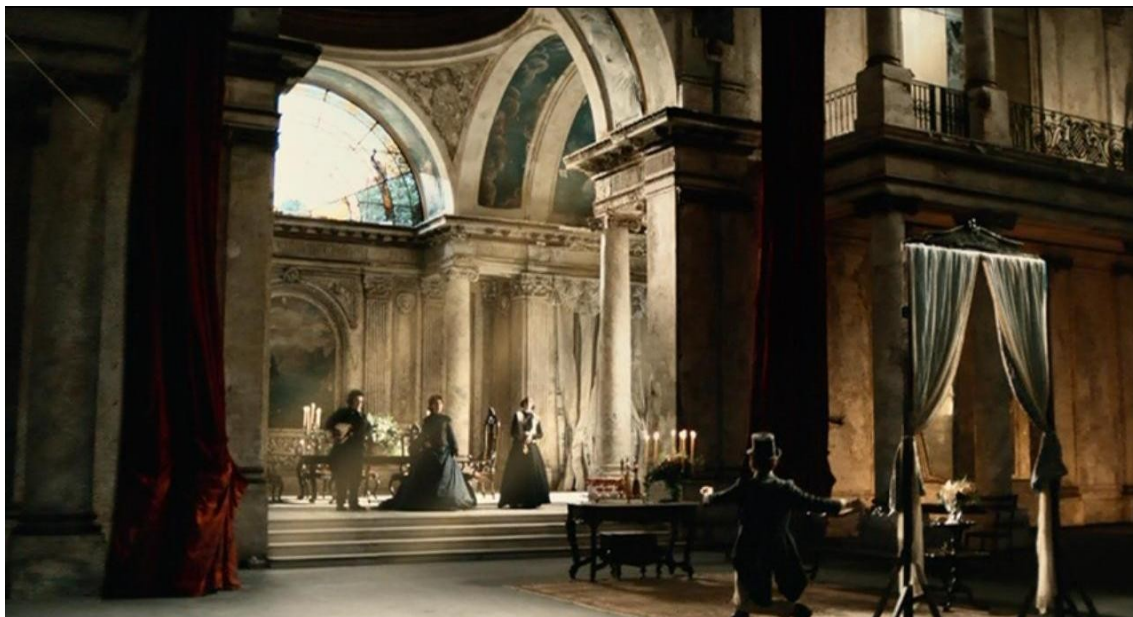


Imagem 10: o agregado José Dias, em primeiro plano (CARVALHO, 2009), cumprimenta elegante e expansivamente os de casa: “sempre buscando dar ares monumentais às ideias”. Segundo Sylvia Colombo (2008), ele representa, com sua moral dúbia, o desgaste dos hábitos de uma elite decadente.

O “último Dom Casmurro” instaura um derradeiro paradoxo na coerente teia de signos contrastantes trazidos por Luiz Fernando Carvalho. Durante toda a narrativa o autor optou por fazer desfilar os personagens como uma corte de figuras por vezes tipificadas, se levarmos em conta a gestual e um certo número de ações. Prima Justina, a velha debilitada e ranzinza; José Dias, o agregado enfatuado e solícito; Tio Cosme, o tio desleixado e pragmático. Todos esses personagens, com seu tipo e trejeito marcante, como os outros mais diretamente ligados à história de Dom Casmurro, constituem partes de um Dom Casmurro irisado de *fisionomias* e nada tipificado apresentado no final da trama.

Apesar de Bentinho e Dom Casmurro dividirem o mesmo espaço, dialogarem e até manterem contato físico, a percepção de que o personagem, na *fabula* (TODOROV, 1971), não é apenas um e sim dois, se dá de maneira sutil no romance. Roberto Schwarz fala de uma “virada interpretativa”, que transforma um em outro, e que se essa virada não ocorre ao leitor “será porque este se deixa seduzir por sua ardilosa arte literária e pelo prestígio social e poético da figura que está com a palavra” (SCHWARZ, 1997, p. 379).

O engodo empreendido pelo narrador, a fim de enovelar o leitor, também é uma peça chave na compreensão da história segundo o teórico Silviano Santiago (1978).

Para Santiago, o narrador Dom Casmurro tenta fazer com que o leitor pense que a grande – e única – questão do livro é a da relação extraconjugal entre Capitu e Escobar, quando, em verdade, ele deveria estar ciente de que tudo se trata de uma tentativa de fazer com que se pense que o que ele defende é baseado em fatos e não em especulações, o que Santiago chama de “retórica da verossimilhança”.

O verossímil é a base da retórica de *Dom Casmurro*. Como bom advogado, faz a defesa de Bentinho com uma peça oratória bem arquitetada e quer sair vencedor a todo custo. Qualquer das atitudes tomadas na leitura (condenação ou absolvição de Capitu) trai a grave proposição do livro: o interesse maior é para a pessoa de Dom Casmurro. (...) Um traço importante para definir a retórica da verossimilhança é o predomínio da imaginação sobre a memória na investigação do passado (SANTIAGO, 1978, p. 40).

Dom Casmurro faz sua acusação com base em uma pseudoargumentação, seu discurso apenas pretende ser verídico. Ele deixa escapar sua artimanha: “eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade (...)” (ASSIS, 2000, p. 25).

Diferente de outros romances, Machado de Assis suprime o narrador onisciente e que explica os fatos de uma plataforma divina e dá a responsabilidade da narração a um personagem ciumento, tornando a narrativa mais ambígua e sutil (SANTIAGO, 1978, p. 44).

Com isso, Machado reinventa o narrador no Brasil e aumenta consideravelmente as possibilidades de arcabouços de leitura de *Dom Casmurro*.

Na opinião do escritor Raimundo Carrero (CARRERO, 2012), o narrador contemporâneo deve saber seduzir e enfeitiçar, sendo astuto, calculista e embusteiro. No artigo em que compara o narrador de *Dom Casmurro* com o narrador de *Dublinesca*, de Enrique Vila-Matas, Carrero, em favor de Dom Casmurro, afirma que “logo no princípio do romance ele se mostra um mentiroso pela ação, e não pelo relato puro e simples. Machado de Assis não diz, mostra, e o resto fica por conta do leitor”

(CARRERO, 2012). Para o crítico/romancista, Machado cria um narrador de frase longa, indecisa e confusa, com texto sinuoso, misterioso e algo metafórico ou simbólico. Dom Casmurro, para Carrero, tem uma narrativa indireta, “aquela em que o autor conta, vislumbra questiona, e nada diz. Faz surgir a imagem ao invés de nomear as coisas”, ao contrário da narrativa de *Dublinesca*, que seria menos qualificada, por ser direta, incisiva e clara.

Luiz Fernando Carvalho percebe o caráter de vanguardismo desse narrador para a literatura e tenta manter suas características para fazê-lo ser igualmente pioneiro em narrativa de ficção televisiva.

A verossimilitude retórica de que fala Santiago também é um aspecto dos mais relevantes em *Dom Casmurro*, para John Gledson (1991). Segundo esse crítico, o narrador se mune de uma série de indícios propositalmente forjados visando a iludir quem lê sua história.

Há uma espécie de convencionalismo, cujos pressupostos permitiriam a Bento parecer uma pessoa normal, impedindo que o leitor questione seu tom cortês e acessível (...). *Dom Casmurro* espalha com muita arte as informações sobre extensões muito amplas – intercalando vinhetas e digressões – como num processo de acusação e, assim, fazendo com que sejam absorvidas menos conscientemente. O memorialismo emocionado e sincero vai se transformando num libelo disfarçado contra Capitu. O leitor não sabe aonde está sendo conduzido e quando percebe não tem mais capacidade de julgar imparcialmente. O tom fragmentário se torna parte de um plano retórico que pode iludir o leitor, quando o romance é, na verdade, minuciosamente estruturado do princípio ao fim (GLEDSON, 1991, p. 35).

O convencionalismo, as artimanhas retóricas, a autocomiseração do narrador é o que inspira Gledson (1991) a falar de um caráter impostor, que provém do intento de não permitir ao leitor a percepção de que as “provas” são só pseudoargumentos.

O autor consegue fazê-lo, sobretudo se amparando no conhecimento absoluto que adquiriu dos leitores brasileiros do século XIX, podendo antever que não suspeitariam da honradez da figura do narrador. *Dom Casmurro* conseguiu o

improvável feito de ser, ao mesmo tempo, extremamente aceito por seus leitores e altamente subversivo quanto às expectativas deles (GLEDSON, 1991).

O mais intrigante é que as características visuais, psicológicas e morais do personagem-narrador de *Capitu* parecem ter adquirido o mesmo sentido de novidade que as do romance quando de sua publicação. Como no livro, a narrativa com narrador vocal em close e carregado de estranha complexidade, representa algo atípico para a ficção audiovisual em série na televisão. A explicação está, possivelmente, no fato de haver, primeiramente, uma enorme expectativa (rompida e confirmada ao longo de toda extensão do programa, como em *A Pedra do Reino* sem que, no entanto, tenham perdido a comunicação com o grande público) em torno de adaptações do romance *Dom Casmurro* e, além disso, em *Capitu*, há uma “delirante prodigalidade de choques entre passado e presente” (PUCCI JR. et al., 2011, p. 97, 98), um mundo diegético ambíguo, com personagens que não se dão conta do agudo contraste que os envolve (PUCCI JR., 2011, p.8), uma forma estranha (às narrativas de televisão em série) de fusão de elementos arcaicos e modernos.

Linda Hutcheon (HUTCHEON, 2011, p. 25, 45), falando sobre adaptações, esclarece que o prazer de vê-las advém do conforto do ritual combinado à atração da surpresa, “o reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) de experimentar uma adaptação”. E defende que o fracasso de certas adaptações deve ser pensado não em termos de fidelidade a um texto anterior, mas de falta de criatividade e habilidade para tornar o texto adaptado autônomo. Já Robert Stam (STAM, 2006, p. 43) argumenta que a existência de tantas adaptações sobre uma obra alivia a pressão da “fidelidade”, ao mesmo tempo em que estimula a necessidade de inovação. Para André Bazin, a adaptação promove sempre um progresso em relação ao hipotexto que o inspirou quando consegue restituir o essencial do texto e do espírito, sem causar danos ao original e fazendo o espectador querer buscar a fonte literária, favorecendo assim sua difusão. (1991, p. 93, 95, 96).

Filomena Sobral (SOBRAL, 2008) nos faz pensar numa relação de favorecimento mútuo. Para ela, as obras-fonte e seus autores têm respeito e popularidade juntos a um grande público, o que acrescenta ganho à televisão. Luiz Fernando Carvalho conseguiu fazer uma adaptação ao mesmo tempo muito próxima do livro como do novo público de televisão, “plugado ao mundo todo, às várias manifestações artísticas”, como ele mesmo afirma. E a microssérie teve uma recepção considerável em termo de público espectador, obtendo 17 pontos de audiência no

IBOPE, mais da metade da audiência média da bem sucedida telenovela que a antecedia, *A favorita* (CARNEIRO, 2008-2009), que girou em torno dos 30 pontos. Esses dados nos fazem crer que, como *Dom Casmurro* no século passado, *Capitu* conseguiu ser, reutilizando as palavras de Gledson sobre o livro, “extremamente aceita e altamente subversiva”. Anna Maria Balogh (BALOGH, 2004, p. 145, 189) ainda destaca que o horário destinado pela Globo às minisséries (22h), pressupõe um público mais exigente, seletivo e não cativo da TV, preparado para ler o *palimpsesto* próprio do programa desse horário. Para Michèle e Armand Mattelart (MATTELART, 1998, p. 62) os seriados foram criados para fazer a *diferença iluminadora* sobre o *reino soberano* das 19 e 20h.

A opção pela inclusão, numa história há muito “acontecida”, de elementos contemporâneos ao espectador constituiria uma “estrutura de agressão”, provocando, paradoxalmente, a desfamiliarização/estranhamento da obra frente a esse espectador (PUCCI JR. et al., 2011, p. 97,98). O jornal Correio Braziliense (2008) descreveu o diretor Luiz Fernando Carvalho como inquieto, único e artesanal, na medida em que *constrói* uma nova possibilidade estética para o padrão vencido da teledramaturgia brasileira, sem se guiar pelo que é ou não palatável.

Se *Capitu* não perfaz o caminho do cinema consagrado por um lado, por outro a microssérie também não é tributária de lições tomadas das histórias vistas na TV. Raymond Williams (*apud* Pucci Jr., p. 2, 2011) descreveu, em 2003, a programação e a estética da ficção televisiva como *um fluxo homogêneo*, pelo pouco que ela propunha em termos de inovação, enquanto *Capitu* ousa romper e configurar novos paradigmas narrativos e estilísticos para a produção de histórias pela televisão, mesmo dentro de um contexto diferenciado do “reino das 19 e 20h”.

Algo que ilustra tal afirmação de forma clara é o jogo de diálogos entre concepções artísticas empreendido por Luiz Fernando Carvalho, tendo conseguido mesclar com ostensividade e maestria a tendência da televisão até os anos sessenta, a adaptar clássicos da literatura novecentista ou melodramas com fundo histórico à tendência atual a narrativas com tema e ambientação próximas a do cotidiano dos espectadores (PUCCI JR. et al., 2011).

Já José Guilherme Merquior (1977), em seu estudo sobre a obra de Machado de Assis, resalta outros aspectos inovadores existentes em seus contos e romances, e que são levados à tela por Luiz Fernando Carvalho. Além do já mencionado narrador

impostor, Merquior assinala uma mudança de rumo na literatura nacional a partir de *Dom Casmurro* no tocante à abordagem dos fatos, à estrutura dramática e à focalização.

Machado de Assis engendra no Brasil o romance psicológico de tipo moderno: sem focar nas peripécias exteriores, com estrutura não linear e substituindo o relato de narrador impessoal e onisciente dos realistas pela história contada do ponto de vista do herói-autor. Isso o aproxima de Joyce, Borges e Guimarães (MERQUIOR, 1977, p. 205, 206).

O psicologismo, a focalização interior, a não linearidade e a desmistificação da figura do narrador de *Dom Casmurro* projetaram o livro e a literatura nacional para a modernidade, e *Capitu* também se projeta para além do enquadramento que a narrativa de ficção seriada de televisão poderia lhe impor.

Na história pensada por Luiz Fernando Carvalho para o suporte televisivo e em um contexto do século XXI, o ar de modernidade é colocado, além do modelo narrativo, através de anacronismos (PUCCI JR. et al., 2011), optando por uma exposição insistente de duplicidade, combinando traços de aparência contraditória (PUCCI JR., 2011, p. 9), a exemplo de algumas locações - seja em espaços abertos da atual Rio de Janeiro ou no metrô -, de objetos da *mise-en-scène* como celular e fone de ouvido, do texto verbal, que aparece de várias formas na tela; do estranho uso de fotografias, (*Um amigo por um defunto*) e vídeos (*As leis são belas*), como da versatilidade cênica, que sugerem sutilmente e através de conceitos modernos de representação, as coisas, o mundo, os sentimentos humanos e a própria arte.



Imagem 11: fones e MPs para os convivas da festa de casamento de Bento e Capitu (CARVALHO, 2009).

Tudo o que foi aqui mencionado sobre *Capitu*, sua recepção, projeção para a modernidade e as conclusões a que cheguei e que ousei compartilhar, podem e deverão ser constantemente repensadas, como Dom Casmurro ainda o é.

3.2 A LINGUAGEM AUDIOVISUAL E SEUS PROCESSOS NARRATIVOS

As primeiras narrativas longas feitas pelo cinema, no século XX, dirigidas por D. W. Griffith tiveram como fonte inspiradora os processos narrativos de um romancista inglês do século XIX, Charles Dickens, conforme afirma João Batista de Brito (2006). Os filmes *O nascimento de uma nação* (GRIFFITH, 1915) e *Intolerância* (GRIFFITH, 1916), trouxeram para a arte cinematográfica a estrutura narrativa ainda hoje preferida pelo cinema e típica do romance do século XIX: convencional (convencionalmente narrativo, o cinema clássico americano, em oposição a “cinema artístico” ou “cinema de arte europeu”), com começo, meio e fim (uma face do convencionalismo, oposta ao modelo de cinema antissistêmico, inspirado em James Joyce), narração onisciente, comunicável (com um repertório de signos limitado e conhecido do espectador), previsível (estruturado em cima da redundância dos códigos, com desfecho já sabido do espectador) e fechada (significacional, sem brechas semânticas, que não demanda investimento semiótico, com um sistema com significação única, sem questionamentos) (BRITO, 1995). David Bordwell (2005), afirma que a narrativa típica do filme hollywoodiano constitui uma configuração

particular no cinema, com uma composição cinematográfica que tem regras estabelecidas:

“(...) indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos (...) a história finaliza com uma vitória ou derrota decisiva, a resolução do problema e a clara consecução ou não consecução dos objetivos (...), há uma situação inicial de equilíbrio que é quebrada e precisa ser restabelecida pelo herói com a eliminação do elemento perturbador (...) para organizar essa história, devem estar presente os prazos finais (deadlines), dando organização temporal, suspense e dramaticidade às situações” (BORDWELL, 2005, p. 279 e 286).

Umas das principais estratégias narrativas absorvidas da literatura do século XIX pelo cinema talvez tenha sido o ponto de vista onisciente. Ora, a câmera, com seu olho objetivo, apresentava-se como um substituto técnico perfeito para esse ponto de vista (BRITO, 2006). Ela seria a materialização da intromissão e da sapiência do narrador, podendo estar e saber de absolutamente tudo que dissesse respeito à diegese fílmica.

Por mais investimento que haja na onisciência em literatura, o dito é sempre ostensivamente discurso: é sempre a voz de alguém que empreende escolhas vocabulares e combinações sintáticas, ou seja, sempre arrasta consigo a marca do enunciador que conta estória. Ao passo que, diante do mostrado, o espectador tende – pode-se dizer naturalmente – a esquecer que o que vê resulta de uma construção, e a voz por trás dessa visão se dilui, para não dizer que se anula. Se há uma construção, o espectador pensa ser ela uma construção sua. A instantaneidade do movimento e a objetividade da imagem concorrem para essa ilusão que – sabemos há muito tempo – é a razão de ser da arte cinematográfica (BRITO, 2006, p. 162).

A instância narradora inerente à cinematografia, a câmera, possui, entretanto, um estatuto peculiar quando, paralelamente à sua visão objetiva, outra instância narradora atua na enunciação. Há casos em que a história não é apenas objetivamente mostrada, ela é também subjetivamente contada, como se o sujeito representado possuísse autonomia sobre o que será apresentado. Paulo Emílio Salles Gomes (GOMES, 2009) afirma que, nesses casos, é como se houvesse dois narradores, ou dois graus de narração: o da imagem e o da fala e, naturalmente, duas instâncias narradoras correspondentes: o narrador-câmera e o narrador-vocal (aquele que, nos gêneros audiovisuais, corresponde a um personagem relatando a história) e que, por vezes é vocal-visual, que pode saber tudo, mas que fornece apenas as informações convenientes, de modo reticente e sutil. São as narrativas em que um personagem – ou mais – fala a sua história, enquanto a câmera fica condicionada a apenas mostrar o que está sendo dito. A narração objetiva deixa de sê-lo, ou se ressignifica, funcionando submissa a uma narração subjetiva.

Genilda Azerêdo (AZERÊDO, 1999, p. 42), apoiada na teorização de David Bordwell, chama de *narrador-cinematográfico* àquele que, no filme, filtra as informações narrativas de acordo com o ponto de vista do herói, e a narração assim constituída é chamada por Balogh (BALOGH, 2004, p. 186) de “narração sincretizada” por mesclar a informação trazida tanto por uma voz quanto por uma imagem. Sobre ela, é importante mencionar a descrição de Renata Palottini:

É um olho, mas não dá conta da narração no seu total, visto que é, como foi dito, apenas a máquina a serviço de um organizador. A narração no sentido de contar a história, é, em última instância, entregue a figura do narrador onisciente de modo dramático, que resolve a fábula por meio de diálogos e ação organizados. A narração total, o conjunto formado por áudio e vídeo (criados a partir do narrador onisciente) é o que produz afinal toda história (PALOTTINI, 1998, p. 171, 172).

Palottini, com seu *Dramaturgia de televisão*, contribuiu com informações que parecem superadas pelas novas configurações estéticas do cinema e da teleficção. Se usarmos como exemplo um filme intimista, com pouco diálogo, sem a presença de um narrador onisciente e vocal e repleto de tempos mortos e ação interior como *Morte em Veneza*, de

Luchino Visconti, perceberemos o quão ultrapassada pode estar a afirmação de que o olho da câmera não dá conta da narração em sua totalidade. Na cena inicial, estamos num limiar. As imagens vão emergindo lentamente, ganhando materialidade, peso, conforme o navio se aproxima de Veneza. Aos poucos, vamos sentindo a dor pela destruição que vai se insinuando. Nesse ritmo moribundo e falar sem palavras vamos conhecendo personagens condenados pela beleza, cegos num mundo de imagens, até perecermos com Aschenbach, tentando ver o que Tadzio viu ao apontar para o horizonte. Por que pensaríamos que algo mais deveria ser dito? Por que necessitaríamos um narrador-vocal para explicar e opinar? Para que uma narração dramática de modo onisciente? O que há para ser resolvido que precise de diálogo e ação? Deveríamos chamar a poderosa instância narradora de “apenas uma máquina”? Na diegese não existe a máquina. O olho fala, e a narração pela câmera/imagem dá conta de tudo o que tem que ser dito sim.

Veja-se o caso do filme *O homem que copiava* (FURTADO, 2003). Durante boa parte da história, o espectador é estimulado a se confranger com o drama vivido pelo personagem-protagonista-narrador. André é pobre, negro, inseguro e ingênuo, isolado do mundo pela impossibilidade de realizar grandes sonhos. Ele se apaixona por Sílvia e passa a tentar de todas as formas uma aproximação com ela, em que pese todo o seu desengonço. Desde flagrá-la pela janela do apartamento com um binóculo a provocar um encontro “fortuito” no ônibus e ir várias vezes à loja onde Sílvia trabalha para consultar o preço de um chambre para presentear a mãe, mesmo sem ter dinheiro para comprá-lo.

Muito tarde, descobre-se que o interesse entre eles é recíproco e que a apreensão de André – e do espectador –, na verdade, poderia ser poupada, mas não o é. No caso dele, porque Sílvia acredita que manter o resultado das buscas de André em suspense seria vantajoso para o sucesso da iminente relação amorosa. No caso do narrador e do espectador porque, narrativamente, condicionar o que é mostrado ao que é dito por André e só depois ceder vez e voz a Sílvia para que a câmera descortinasse o revés da história, seria vantajoso para o sucesso da narrativa, pois conservaria o suspense – a suspensão - pelo máximo de tempo possível, prendendo o espectador.

É por isso que, nos filmes de intriga policial, deve-se deixar o espectador ignorar um certo número de elementos que condicionam seu interesse pelo rumo da ação (...). A elipse tem

por objetivo dissimular um instante decisivo da ação para suscitar no espectador um sentimento de espera ansiosa, o chamado *suspense* (...) (MARTIN, 2003, p. 78)

Pode-se considerar que em alguns casos a onisciência não é essencial no filme e não é fundada numa verdade técnica com foros de verdade semiótica (BRITO, 2006). A visão do narrador-câmera pode sim ser limitada, desde que por trás dela haja o discurso verbal de um narrador-vocal-personagem, com sua visão limitada e limitadora. A visão da câmera é limitada porque fica condicionada a “apenas” mostrar o que o narrador-vocal diz, e é limitadora porque limita o campo de visão do espectador.

Sobre a questão da objetividade e da subjetividade da câmera, podemos adotar sem receio a definição de objetividade e subjetividade *da narração* na acepção de Maria Lúcia Dal Farra. Ela oferece um conceito de narração distinto que pode se encaixar perfeitamente a um conceito de câmera em *O homem que copiava* e em *Capitu*:

A narração objetiva é aquela onde o narrador conhece tudo – e é, portanto onisciente –, não precisando revelar ao leitor de que maneira adquiriu tais conhecimentos. *A narração subjetiva*, entretanto, é apresentada por um narrador definido que pode ser um *auditeur* ou testemunha ou uma personagem que foi colocada a corrente da narração por outros personagens, devendo sempre explicar ao leitor como tomou conhecimento dos fatos que narra – ele não é onisciente. A variante apresentada é *narração mista*, que, como o próprio nome revela, pressupõe o enxerto de uma narração objetiva numa subjetiva ou vice-versa. (DAL FARRA, 1978, p. 30).

Não seria, de fato, um perfeito caso de *narração mista* o jogo de supressão/revelação, onisciência/ignorância citado acima? O contrário também é possível. Em *Capitu*, o narrador-câmera mostra a história que está sendo dita pelo narrador-vocal, porém, por vezes, pode-se notar que a câmera “diz” coisas que não estão ao alcance do conhecimento do narrador ou adota um caráter de insubmissão a esse.

A título de exemplo, recordemos o capítulo da microssérie intitulado *III - A denúncia*. Há o seguinte diálogo entre o agregado José Dias e Dona Glória:

- Dona Glória, a senhora persiste na ideia de meter nosso Bentinho... no seminário?... É mais que tempo. E agora pode haver uma dificuldade...
- Que dificuldade?!
- A dificuldade está ali, na casa ao lado! (CARVALHO, 2009).

Nesse momento, a cena é interrompida e outra cena é mostrada, a da “dificuldade” a que se refere José Dias. O “olhar” narrador-câmera, que estava na sala da casa de Bentinho, se desloca abruptamente para a “casa ao lado”, passando a mostrar Bentinho e Capitu brincando no quintal de casa.

A câmera, primeiramente, tem a liberdade de mostrar o que não é dito pelo narrador-vocal a quem deveria estar sujeita, além de possuir, por instantes, um ponto de vista objetivo, denunciando o próprio narrador-vocal, subjetivador da narração, que está escondido, à espreita de Capitu (vide imagens 12 e 13).



Imagem 12: o agregado José Dias, na casa de Dona Glória e Bentinho. Para Isabela Boscov (2008), da Revista Veja, um vilão de *vaudeville*, untuoso e ardiloso: “A dificuldade está ali, na casa lado!” (CARVALHO, 2009).



Imagem 13: narrador-câmera deslocado imediatamente para a “casa ao lado”. Bentinho é delatado espreitando Capitu (CARVALHO, 2009).

De fato, o que se pode ver no narrador dos gêneros audiovisuais, como a microssérie, é a adoção de um sem número de imprevisíveis feições, como o cinema faz desde os primórdios. Nele, segundo João Batista de Brito,

nunca se levou a sério a limitação de ponto de vista e desde a face original do cinema mudo se quebrou com tanta insistência a regra de se ater o fornecimento de informação aos limites cognitivos de um narrador, que os teóricos da linguagem foram obrigados a considerar essa quebra de padrão uma figura típica da arte cinematográfica, e não um erro (BRITO, 2006, p. 163).

No caso da microssérie *Capitu*, o olho objetivo e onisciente da câmera (que em alguns momentos pode ser subjetiva, limitada e limitadora), adquire *status* de subjetividade e conhecimento parcial ao assumir uma cumplicidade para com a visão limitada do narrador-vocal com conhecimento parcial dos eventos diegéticos. Um dos fatores que fazem funcionar a narrativa de *Dom Casmurro* está precisamente em ignorar se realmente aconteceu o que está sendo dito pelo narrador-personagem. Bento Santiago, o personagem-narrador, começa a escrever um livro autobiográfico, com o foco voltado para a história de amor que viveu com Capitu. Durante sua convivência com ela, ele foi

quase sempre solícito, sincero e leal. De Capitu, todavia, não se pode dizer o mesmo, partindo das suposições-verdades de um narrador autoritário que é Dom Casmurro. Ela foi dissimulada, perversa e chegou ao extremo de trair o marido com o melhor amigo dele, Escobar, vindo a ter com este, um filho. Pelo menos essa é situação que Dom Casmurro tenta nos apresentar como verdadeira e digna de crédito.

A motivação rancorosa de Bento Santiago seria razoável se não fosse o fato de o próprio Bento não pode ter certeza nenhuma da relação extraconjugal de Capitu com Escobar. Vale ressaltar que o narrador, aparentemente, em nenhum momento lança mão do recurso narrativo da paralepse, que “seria o fato de um personagem fornecer mais informação diegética do que lhe seria realisticamente possível” (BRITO, 2006, p. 43). Dom Casmurro não diz nada além daquilo que ele não tenha presenciado. Sua artimanha narrativa está exatamente na tentativa de fazer com que o leitor seja conduzido a acreditar que os indícios constituem provas.

Um exemplo que ilustra com clareza essa ideia é o do episódio do capítulo *CXIII – Embargos de terceiro*. Capitu desiste de ir a um compromisso com seu marido alegando estar enferma e faz questão que o marido compareça. Bento a deixa em casa e vai sozinho ao teatro. No entanto, ele volta mais cedo do que o esperado, pois o espetáculo não lhe pareceu interessante. Ao chegar em casa, depara-se com Escobar, que alega ter decidido fazer-lhe uma visita surpresa, e com Capitu, bem mais animada. Não se sabe a verdade sobre os argumentos de Escobar, os de Capitu e os de Bento (que supostamente fala a verdade para o leitor), mas o narrador coloca os eventos dessa forma para induzir a crer (e para se convencer a si mesmo) que a traição está constatada.

Na cena de *Capitu* em que esse episódio é mostrado, o narrador-câmera, supostamente onisciente, não traz nenhuma informação do que aconteceu enquanto Bento estava fora ou se Capitu estava doente de fato ou se Escobar realmente pretendia fazer uma visita surpresa a Bento, já que o ponto de vista e o ponto de escuta (como refere Marcel Martin (2003, p. 131)) sobre a história é o de Dom Casmurro, e eles pressupõem um ponto de cegueira e um ponto de surdez. Seu conhecimento é tão limitado quanto o de Bento.

3.3 A LINGUAGEM AUDIOVISUAL E A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

Outro aspecto estético importante para se observar em *Capitu* envolve a análise de suas características acerca da representacionalidade, vista por João Batista de Brito

como uma das três inclinações básicas e históricas da arte cinematográfica, ao lado da ficcionalidade e da narratividade.

Se semelhanças temáticas separam, ao invés de unir, romance e filme, e se empregos opostos do ponto de vista mais evidenciam essa separação, aqui cabe abordar uma questão mais ampla, de natureza histórica, que no nosso entender, reforça a diferença básica entre literatura ficcional e cinema, que é a da “crise da representação” nas artes. (...) Tradicionalmente, pintura, teatro, dança, escultura, literatura foram sempre “representacionais”, ou seja, mostravam da realidade uma imagem tal e qual, imitativa, copiadora, mimética. O exagero disso foi um movimento do final do século passado conhecido como naturalismo. Com os chamados “movimentos modernistas” (...) essa representação passou a ser questionada pelos próprios criadores, que começaram a investir, pelo contrário, na impossibilidade de representar, a tal ponto de essa impossibilidade virar o conteúdo das obras (BRITO, 2006, p. 165, 166).

A expressão “tradicionalmente” é fundamental dentro da argumentação de Brito. Ela indica que, se houve de fato preponderância naturalista na história da arte, ainda assim podemos apontar momentos em que arte foi fortemente “não representacional”, muito antes do advento dos movimentos artísticos da modernidade. Na antiguidade clássica, por exemplo, a literatura e as artes figurativas eram repletas de deuses, semideuses, monstros, sátiros, ninfas, gigantes, centauros, sereias, górgonas, quimeras. Gustavo Bernardo (BERNARDO, 2010, p. 121), também vê no fundo de muita crítica literária o pressuposto de que a literatura só vale se representar a vida tal como constatamos que ela seja. Vale pontuar que o conceito de representacionalidade de Brito é distinto daquele que encontramos em Bordwell (2005, p. 277), para quem representação corresponde a *um modo* de se referir ou de conferir significação a um conjunto de ideias.

O período que representa para a arte cinematográfica o início de sua caminhada – fim do século XIX – consolida um processo de transformação do modo como as demais formas artísticas farão suas representações do mundo, dos indivíduos e do que

lhes diz respeito. Marcel Martin, por sua vez, vê o cinema dotado de uma originalidade absoluta em relação a outras artes, e apresenta outro marcante traço estético da chamada sétima arte ligado à figuração, que, parece, coexiste dentro do filme juntamente com a representacionalidade:

Tal originalidade advém essencialmente de sua onipotência figurativa e evocadora, de sua capacidade única e infinita de mostrar o invisível tão bem quanto o visível, de visualizar o pensamento juntamente com o vivido, de lograr a compenetração do sonho e do real, do impulso imaginativo e da prova documental, de ressuscitar o passado e atualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugaz mais pregnância persuasiva do que o espetáculo do cotidiano é capaz de oferecer (MARTIN, 2003, p. 19).



Imagem 14: A onipotência na figuração do invisível e do pensamento levada a formas impensáveis em *Capitu*. Na imagem, Dom Casmurro revive sua lua-de-mel na Tijuca mergulhado e tragado pelas lembranças (CARVALHO, 2009).

Ao contrário da onipotência figurativa percebida por Marcel Martin, Linda Hutcheon (HUTCHEON, 2011, p. 38), vê uma dificuldade por parte dos “experimentos de realidade virtual” (incluindo aí cinema, mídia televisiva e *videogame*) em representar

os “espaços da mente”, já que a realidade psíquica seria mais facilmente contada (com palavras) e dificilmente manifesta no campo material para ser mostrada ao público.

Diferente do que possa aparentar, Martin (2003) parece não discordar do caráter representacional da linguagem fílmica. Ele destaca, em *A linguagem cinematográfica*, que o cinema faz uma representação unívoca do real, captando aspectos precisos, determinados e limitados no espaço e no tempo. Uma árvore não é nunca “uma árvore”, mas “*a* árvore”. A imagem fílmica é, antes de tudo, realista, dotada de todas as aparências da realidade. Com seus movimentos, sons, cores e relevos, o cinema suscita um sentimento de realidade bastante forte, em certos casos para induzir à crença na existência objetiva do que aparece na tela.

Não podemos, contudo, ignorar que a realidade que aparece na imagem é resultado de uma percepção subjetiva, entra na pauta a equação pessoal do realizador - mesmo de forma inconsciente - com suas observações, sua visão, sua perspectiva, suas deformações e suas interpretações. Não haveremos de deixar de considerar que o cinema, como outras artes, nos fornece uma *imagem artística* da realidade,

ou seja, se refletirmos bem, [uma imagem] totalmente *não realista* (veja-se o papel do primeiro plano e da música, por exemplo)¹⁶ e *reconstruída* em função daquilo que o diretor pretende exprimir, sensorial e intelectualmente (MARTIN, 2003, p. 24).

Pucci Jr. (2011) vê, igualmente, uma tendência cinematográfica ao naturalismo, isso é, ao parecer real. Essa inclinação naturalista se estenderia à produção ficcional de TV, no Brasil e no exterior. *Capitu* não tenta negar as especificidades típicas do cinema, basta que reparemos no uso da trilha sonora, a comentar a narrativa, dar-lhe ambientação e acentuar a emoção. Entretanto, a microssérie seria o ponto mais visível de uma nova fase da ficção televisiva, encabeçando, ao lado de outras obras, inclusive de seu próprio diretor, um processo de reestruturação, por subverter a absoluta hegemonia estética da *classical television*, caracterizada por padronizar a maior parte das produções, gerando histórias condicionadas a um modelo narrativo e estético, com encadeamento causal dos acontecimentos na diegese (ainda que de fatores distantes entre si); consistência

¹⁶ No capítulo *Realidade, ilusão e fatores de estetização em Capitu*, discutiremos aspectos da linguagem fílmica como os planos e a música como elementos de estetização.

espaçotemporal; narração direcionada para o protagonista; importância suprema dos motivos visuais, imprescindibilidade de dois ou mais eixos narrativos e alta redundância de informações, tudo fomentando a adequação da narrativa ao que o senso comum considera real – e fiel, em se tratando de adaptação (PUCCI JR., 2011, p.8).

No contraponto da *classical television*, está a atualíssima produção de ficção televisiva. Para o jornalista e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE, Márcio Padrão, as fronteiras entre cinema e TV estão cada vez mais borradas. Abaixo segue recorte de matéria publicada na revista *Continente* intitulada *Séries: O status do cinema dentro da televisão*:

Há muito fala-se que estamos vivenciando uma espécie de vanguarda da ficção televisiva, com séries, minisséries e filmes para a TV tratados com o mesmo respeito que outrora foi exclusividade do cinema. Esse cuidado na concepção, mais os orçamentos inflados, estão gerando resultados palpáveis, com críticas generosas e prêmios da indústria, fazendo a roda girar mais e melhor a cada ano (...). Talvez a mudança mais significativa tenha ocorrido em termos de narrativa. Os mais de 60 anos de existência do formato série de TV aponta para uma possível ameaça à hegemonia do cinema enquanto arte audiovisual por excelência (PADRÃO, 2012).

A citação corrobora o pensamento de Arlindo Machado (MACHADO, 2000, p. 20), que é terminantemente avesso à ideia de alguns críticos de que a televisão jamais servirá a vanguardas estéticas. Não só serve a vanguardas, como serve ao próprio cinema, como ressaltam Tunico Amâncio e Lia Bahia, que defendem a TV “acusada de ser a maior inimiga do cinema nacional, quando na verdade ela se tornou a maior aliada do cinema” (BAHIA, AMÂNCIO, 2010, p. 122). Samira Youssef (CAMPEDELLI, 2001, p. 38, 39) vê uma modernização impecável na ficção produzida pela rede Globo, com locações, contratos e aparelhos comparáveis aos da indústria cinematográfica americana.

Para Padrão (PADRÃO, 2012), até os anos 80, seguiam-se modelos específicos de narrativa com gêneros fáceis de identificar: *sitcoms*, policiais, ação, ficção etc. Hoje, as produções estariam repletas de experimentos radicais e elementos “difíceis” para o

público, provocando uma mudança no contexto comunicativo, graças aos efeitos digitais, a personagens com comportamentos fora do convencional e a cenas com temática adulta, a exemplos de nudez feminina, incesto entre irmãos e entre mãe e filho e contraventores no papel de protagonistas. As melhores ideias que contribuíram para a evolução do gênero estariam em: *Arquivo X*, *Plantão médico*, *Friends*, *Seinfeld*, *24 horas*, *Two and a half men*, *Desperate housewives*, *The Sopranos*, *House*, *The Big Bang Theory*, *The walking dead*, *Mad men* e *Game of thrones*. Com argúcia, Márcio Padrão ainda identifica uma série de autores, atores e personagens que viram um nicho mais vantajoso na televisão do que no dito cinema *star system*, aquele que cria um personagem central que é ajustado às necessidades básicas de cada papel e com um forte objeto de identificação com o público (BORDWEL, 2005, p.175).

No contexto brasileiro, Yvana Fechine (FECHINE, 2008, p. 194) destaca os casos de *O Auto da Compadecida* e *A Invenção do Brasil*, de Guel Arraes, por buscarem procedimentos de roteirização e montagem que contemplam a intercambialidade de suportes. *Capitu*, *Hoje é dia de Maria* (2005), *A Pedra do Reino* (2007) e *Afinal, o que querem as mulheres?* (2010), todas de Luís Fernando Carvalho, são modelos do profícuo processo de valorização da teleficção no Brasil. Cláudio Paiva (2005) considera que *Hoje é dia de Maria* “consiste numa experiência que foge aos padrões da cultura globalizada”, sendo original no uso de uma sintaxe que foge ao código normativo da teleficção, além de articular o erudito e o popular, mas havemos de considerar que essa articulação já está no armorialismo de Guel Arraes em *O Auto da Compadecida* (2000).

Nessas obras de Luiz Fernando Carvalho, atores sem expressão no cinema ou na telenovela (arte audiovisual brasileira por excelência, pelo menos em se tratando de público) tiveram atuações significativas e memoráveis. Letícia Persiles (Capitu jovem em *Capitu*) começou sua carreira como atriz em *Capitu*; Antônio Karnewale (José Dias em *Capitu*, e Miguel, em *Afinal o que querem as mulheres?*) estreou em microssérie em *Capitu* e depois voltou ao gênero em *Afinal, o que querem as mulheres?*; Carolina Oliveira (Maria criança em *Hoje é dia de Maria*) começou a carreira nesta mesma ocasião, sendo indicada ao prêmio *Emmy Internacional* e vindo a participar de várias novelas e filmes; Anthero Montenegro (Gustavo de Moraes em *A Pedra do Reino*), desconhecido no cinema, estreou na TV na narrativa citada e depois participou de novela e série; Michel Melamed (Bento Santiago e Dom Casmuro em *Capitu* e André Newman em *Afinal, o que querem as mulheres?*), que trabalhava como apresentador de

TV, iniciou sua carreira como ator de TV em *Capitu*, no difícil papel de Dom Casmurro e também foi Bento Santiago na mesma microssérie, depois protagonizou o doutorando em psicologia, André Newman em *Afinal, o que querem as mulheres?*. Também compôs e gravou a música de abertura dessa microssérie.

Arlindo Machado (MACHADO, 2000) é um teórico entusiasta da programação televisiva, e alerta para o perigo de vê-la como mera transmissora de banalidades, pois correríamos o risco de passar despercebidos por experiências poderosas, singulares e fundamentais, inclusive de nomes respeitados no cinema, como Kieslowski e Godard. Para ele, não foi a televisão, mas a discussão sobre ela que desceu a um nível de ingenuidade lastimável. O estudioso considera que abordar a televisão como um acervo de trabalhos audiovisuais heterogêneos e a partir de uma perspectiva valorativa não é tarefa fácil, e se deve buscar superar as simplificações dos modelos maniqueístas de análise de Adorno e McLuhan, para quem a programação televisiva é congenitamente má ou congenitamente boa, respectivamente.

A *televisão de qualidade* que existe hoje no Brasil é caudatária dos experimentos que o teleteatro inaugurou nos anos 50 (BRANDÃO, 2010, p. 41) e estaria sob antiquados critérios de análise, que julgariam sua qualidade partindo apenas de conceitos técnicos, de sua capacidade de detectar demandas de audiência ou de seus aspectos pedagógicos, enquanto as virtudes estéticas e seu poder de criação de realidades plenas de simbologias seriam deixados à parte. (MACHADO, 2000, p. 17-25). Jesus Martín-Barbero e Germán Rey (2004) afirmam que a crítica feita sobre a programação televisiva é cansativa e irritante, porque quase nunca sai do circuito fechado do óbvio (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 23).

Se pensarmos em todas as teorias citadas neste subcapítulo lançadas sobre *Capitu*, nada faria oposição à colocação da microssérie como aliada não só do cinema como também do livro, por reescrevê-los com maestria, apresentando onipotência figurativa na representação dos espaços da mente numa narrativa com significativa presença de ação interior, além de servir de vanguarda estética para a teleficção brasileira.

3.4 FIDELIDADE X INFIDELIDADE OU ADEQUAÇÃO X LIBERDADE DE CRIAÇÃO: NÃO HÁ COMO LUIZ FERNANDO CARVALHO TER TRAÍDO MACHADO DE ASSIS

O tipo de adaptação proposto por *Capitu* envolve, de maneira extrema, o que se chama de *fidelidade à letra* – ou *fidelidade verbal* (PUCCI JR. 2011, p. 10) -, com a transmutação quase literal do texto original – ao modo da adaptação de Hamlet para o cinema por Kenneth Branagh (BRANAGH, 1996), no filme, estão todos os diálogos da peça de Shakespeare – (para Sérgio Maggio (2008), do Correio Braziliense, por essa característica, *Capitu* é “extremamente fiel”) e em *Capitu* também há uma considerável *fidelidade ao “espírito”* (noção ainda esquiva pra HUTCHEON, 2011), com sua busca, através da paleta de cores ou do filtro fotográfico, pela *tonalidade* sombria das rememorações soturnas dos elementos narrativos suscitados pelo narrador. Não se trata de uma fidelidade artificial, que se vê em certos filmes de época que cheiram a mofo, é uma adaptação que consegue ser ao mesmo tempo fidelíssima e infidelíssima (BERNARDO, 2010, p. 123). É uma fidelidade à sutileza e à ironia, transfigurada, recriada para a modernidade, como sugere, Luiz Zanin Oricchio (2008) de O Estado de S.Paulo, uma fidelidade a isotopias (BALOGH, 2000, p. 156) do romance, como amor, ódio, dúvida, e infidelidade no tocante à construção de imagens, às soluções plásticas, mas com a devida preocupação em não deixar escapar o profundo estudo do ciúme, do comportamento, da história, da cultura e das relações de gênero, o humor, a ironia, o ceticismo, a relação entre o ser e o parecer, a crítica a certos comportamentos religiosos, às dimensões do erotismo feminino, às decorrências da falta de comunicação, marcas outras da complexidade da existência.

Marcelo Bulhões (2012, p. 59-71) esclarece que um equívoco subjaz à noção de “fidelidade”: “a noção de ‘fidelidade’ – presente no senso comum em comentários como ‘o livro é melhor’ – porta um equívoco de base, prestando mesmo um desserviço metodológico” (BULHÕES, 2012, p. 61-68). Para ele, a crítica por muito tempo se prendeu aos “efeitos de aderência” do filme ao universo do livro, o que se traduz no trato das categorias fundamentais da narrativa – enredo, espaço, personagens, ponto de vista –, inseparáveis da dimensão semântica. A crítica, na verdade, não deveria insistir na questão ser ou não ser (in)fiel, já que adaptação é *recriação*, reelaboração de linguagens com ressonância autoral, em que devem ser respeitadas as deliberações inventivas, as soluções e licenças inscritas em outro meio de expressão. Isso é, usando termos propostos por Genette (2006) e vistos por Robert Stam (STAM, 2006, p. 33-35) como sendo de considerável relevância, a análise não deve perder de vista que a adaptação é um *hipertexto* originado de uma fonte que é um *hipotexto* em relação ao outro, provocando um vórtice de referências intertextuais e explicando a vitalidade de

artes que inventam incessantemente novos circuitos de significados a partir de formas mais antigas.

O hipertexto, nas palavras de Samira Youssef (CAMPEDELLI, 2001, p. 37) seria a “recriação da mesma coisa, exigência voraz da indústria cultural”. Além dos conceitos de hipertexto, hipotexto e metatexto, questões discutidas por Genette (2006) em *Palimpsestes*, outras categorias de *O discurso da narrativa* (GENETTE, 1979), como ordem – que invoca as formas complexas de relações entre tempos –, modo – que analisa as formas de se conceber a narração –, e voz – que dá sentido às duas anteriores – fazem da narratologia (e de Genette) uma ferramenta indispensável para a análise dos aspectos formais das adaptações (STAM, 2006, p. 36-42). Stam conclui (p. 51) que as análises de adaptações não devem estar amparadas em noções rudimentares de “fidelidade”, mas na observação de transferência de energia criativa entre hipotexto e hipertexto. A noção de *palimpsesto* pode ser compreendida como uma cadeia *infinita* de referências a outros textos (GUIMARÃES, 2003, p. 91). Já François Jost (JOST, 2004) descreve as fórmulas de programas de TV como uma gigantesca rede em que cada programa guarda traços de outros que o antecederam e que nunca poderá representar um último estágio de evolução.

Autores como Robert Stam (2008, p. 67), em *A Literatura através do cinema*, recusam com ênfase o endosso à noção de “fidelidade” como princípio metodológico no tratamento do problema da adaptação; Ismail Xavier (2003, p. 62), em mais de uma ocasião em que examina o cinema brasileiro, assinala que, no processo de adaptação, o filme deve ser apreciado “como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito”; Também Ana Maria Balogh (2004, p. 67), dispensa a noção de “fidelidade” e prefere pensar numa noção de transmutação ou tradução intersemiótica: sistemas de signos não verbais que interpretam ou recriam signos verbais; Podemos ainda acrescentar a ideia de *projeção* à relação do romance com a adaptação: projeção do ícone sobre o símbolo (JAKOBSON, s.d.) ou a projeção de um código não-verbal sobre um código verbal (PIGNATARI, 2005, p. 17).

Linda Hutcheon destaca que palavras fortes e moralistas marcam a história da crítica sobre adaptação em função de sua “dupla natureza” e cita “suavização”, “interferência”, “violação”, “traição”, “deformação” e “profanação” como exemplos, motivadas por um arraigado sentimento iconofóbico (de desprezo pelo visual) e logófilo (de sacralização da palavra), enquanto a adaptação deveria ser vista como uma segunda obra que não é secundária, um “heterocosmo”, ao passo que opera um processo de

recriação (HUTCHEON, 2011, p. 23-37); Robert Stam (STAM, 2006, p. 19) argumenta que tal abordagem sugere que o cinema causa prejuízo à literatura, e provoca propondo um léxico que inclua noções de “re-escrita”, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, transvocalização, transfiguração, transmodalização, efetivação, significação, *performance*, dialogização, reimaginação, encarnação, canibalização e ressurreição. Paulo Emílio Salles Gomes (2009, p.87) põe remate à questão com uma arguta ilustração: “A Capitu de uma fita de cinema nunca seria essencialmente olhos e cabelos, e nos imporiam necessariamente tudo o mais, inclusive pés e cotovelos”.

Anelise Corseuil (CORSEUIL, 2003) alerta para a necessidade de ver o texto adaptado como uma obra atualizada de sentidos em relação à fonte. No fluxo inverso da colocação do texto literário como gênero “opressor” e “autoridade de controle geral”, algumas tendências teóricas contribuíram para elevar a adaptação do *status* de gênero “subliterário” e “parasitário”. O campo dos “estudos culturais” desestabilizou hierarquias e horizontalizou os estudos comparativos entre gêneros fronteirços. A teoria da recepção consolidou o texto como evento comunicativo completado tanto ao ser lido quanto ao ser assistido; Stam (STAM, 2006) lembra que pensadores da área de filosofia, como Gilles Deleuze, afirmam o cinema como instrumento filosófico em si, gerador de conceitos e tradutor de pensamentos; A teoria performativa coloca tanto literatura como adaptação como *performances* que descrevem e moldam um estado de coisas, e correntes estruturalistas, feministas, pós-estruturalistas e pós-colonialistas contribuíram com impulsos multiculturais de desconstrução de hierarquias e de descentralização do cânon. Entre essas correntes intelectuais, Robert Stam destaca a narratologia como fundamental nos processos culturais da modernidade, por conceder “centralidade cultural à narrativa em geral”, reconhecendo sua variedade legítima de forma, e vendo tanto romance quanto adaptação como “meios narratológicos” (STAM, 2006). Lia Bahia (BAHIA, 2011, p. 230), pensando o contexto brasileiro das produções audiovisuais contemporâneas, aponta que produções que antes eram segregadas dentro de uma hierarquia cultural estão alargando suas fronteiras dentro da cadeia do audiovisual e gerando produtos em trânsito entre filmes, séries e programas de televisão.

Em *Capitu*, existe uma conjunção inextrincável de elementos do original literário e de componentes anacrônicos e intrusões, bem como da adição de trilha

sonora¹⁷, combinando fidelidade e infidelidade (ou pequenas liberdades) de forma acintosa (PUCCI JR., 2011, p.10, 11). A narrativa audiovisual se prende ao texto escrito, por este, por si só, permitir interpretações à luz de conceitos modernos – ele mesmo é moderno e fluido, nas palavras do diretor - e faz uma leitura livre, sobretudo, no tocante à opção feita pelo uso de uma narrativa marcada por anacronismos, criando sólidos paralelos de tempo, utilizando elementos incompatíveis, descompassados cronologicamente. Um exemplo útil desse tipo de montagem está no filme *Romeu + Julieta* (LUHRMANN, 1996), no qual o texto da peça de Shakespeare aparece *fac simile* na íntegra, enquanto os namorados, que estão numa *Verona Beach*, são inseridos numa realidade totalmente distinta da dos amantes da peça. “Este romance em especial é um romance do mundo interno, das relações humanas. Sobre *Dom Casmurro*, Luiz Fernando Carvalho considera que não se trata de um romance de rua, da cidade. Nesse sentido ele também é bastante shakespeariano, metade *Romeu e Julieta*, metade *Othello*, mas com um personagem hamletiano”.



Imagem 15: “Co’as asas leves do amor galguei eu estes muros, que as pedras não logram deter o amor”, declara-se Romeu na moderna mansão de *Verona Beach* (LUHRMANN, 1996).

¹⁷ Não me parece tão simples falar em “componentes anacrônicos” e, principalmente, em “intrusões” em adaptação no que diz respeito à trilha sonora. Talvez devêssemos entender como “componentes anacrônicos” as músicas produzidas em um tempo distinto do da diegese. Por outro lado, toda música e todo som – auditivamente perceptível – na adaptação é por natureza uma intrusão, já que a literatura não dispõe desse expediente. Por “intrusões” talvez devamos entender músicas típicas ou representativas de um tempo não contemporâneo à diegese. Sendo isso verdade, podemos listar o item “música” como um dos que mais colaboram para a “conjunção inextricável” de elementos anacrônicos entre *Capitu* e *Dom Casmurro*. Basta lembrarmos que na microssérie a trama é conduzida ao som de Tchaikovsky, Beirut, Carlos Gomes, Debussy, Black Sabbath, Fred Astaire, Verdi, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Brahms, Marcelo D2, Pink Floyd, The Sex Pistols e Toquinho, por exemplo.

Em *Capitu*, a “infidelidade” aparece já na abertura. O veículo que percorre a via férrea rumo à central às vezes aparece sendo um metrô grafitado e outras vezes um velho trem tipo Maria Fumaça, e o mapa virtual que mostra seu percurso apresenta animação e recursos gráficos feitos por computador sobre um antiquado mapa da cidade do Rio de Janeiro. Tudo carregado de um forte valor semântico:

De pronto, a minissérie chama a atenção por ser autorreferente. Tal maneira se reconhece já na vinheta que exhibe os créditos da abertura: papéis amassados, recortados e velozmente sobrepostos tomam a tela, evidenciando a textura do próprio papel, sobre a qual estão estampadas imagens, fotos dos personagens da trama, à medida que transcorrem os nomes dos atores e do diretor. A tela estampa páginas, pedaços de folha, recortes de impressos – jornais, livros, revistas, folhetos etc. – que caoticamente se justapõem, sobrepõem-se numa confusão visual, amassados, dobrados, quase mutilados (BULHÕES, 2012, p. 61).

Para Bulhões, o meio audiovisual joga, irônica e enfaticamente, com o universo gráfico-editorial. Vide imagens 16, 17 e 18:



Imagem 16: para Luiz Fernando Carvalho, “trem da central” de Machado de Assis pode ser metrô grafitado. Aqui ele aparece no panorama da atual cidade do Rio de Janeiro (CARVALHO, 2009).



Imagem 17: na mesma ocasião, locomotiva a vapor, popular no século XIX, também é usada por Dom Casmurro no trajeto Cidade-Engenho Novo (CARVALHO, 2009).



Imagem 18: cena da abertura de *Capitu*. “Planta” da cidade do Rio de Janeiro é (re)composta por papéis rotos. Na parte superior direita, trajeto do trem, em vermelho, vai progressivamente se insinuando (CARVALHO, 2009). Para Anna Maria Balogh (BALOGH, 2004, p. 146) os programas televisuais investem seriamente no cuidado com as vinhetas de abertura e

fechamento dos programas, porque são importantes marcas de diferenciação em relação a outros programas.

Na verdade, Luiz Fernando Carvalho fez outra escolha usual (como o recurso do olho do personagem no olho do narratário), até então, não se podia afirmar que a narrativa já se apresentara com seu propagado pioneirismo estético:

Não é raro que aberturas de filmes e da ficção televisiva apresentem infrações às normas da narrativa clássica, para logo em seguida se normalizar segundo se espera de um produto convencional. Não é o caso de *Capitu*, pois o que se observou nessa abertura, a mescla ostensiva entre elementos antigos e atuais é uma característica que será desenvolvida de inúmeras formas ao longo da microssérie (PUCCI JR., 2011, p. 7).

Para Carlos Helí de Almeida (ALMEIDA, 2008), *Capitu* tem uma inusitada roupagem meio neobarroca, meio pop. Esse barroquismo, para Luiz Zanin Oricchio de O Estado de S. Paulo, está, sobretudo nas soluções de “palco”, sugerindo inclusive um diálogo com Fellini.

As escolhas dos espaços diegéticos mostram, várias vezes, a metrópole carioca como ela é hoje, distante mais de cento e cinquenta anos do Rio de Janeiro de Dom Casmurro, enquanto a direção de arte preferiu figurinos e cenários alusivos ao século XIX; ou na “pequena liberdade” de colocar o narrador Dom Casmurro contando sua história num imenso palco, com suntuosas cortinas vermelhas e iluminado por um canhão de luz.

A alegoria cosmológica do ex-tenor Marcolini sobre a vida ser uma ópera, vira a verdade suprema da realidade diegética e narrativa da microssérie. Dando um irônico indício, logo em princípio, do tratamento estético e crítico que será dado à adaptação. Muito de tudo o que vemos em *Capitu* está na base de duas reflexões que, como admite o próprio Luiz Fernando Carvalho, são diretrizes no processo de montagem: a primeira é que “a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada” e “a vida é uma ópera bufa com alguns entremeios de música séria”. Uma “ópera-rock” talvez, como sugeriu Luiz Carlos Merten (2008) de O Estado de S. Paulo. Já Sylvia Colombo (COLOMBO, 2008), da Folha de São Paulo, definiu a microssérie como sendo possuidora de um

formato operístico, moderno e não-realista. “O modo conciso como os personagens são apresentados, a divisão da ação em cenas curtas, porém densas, são características próprias da ópera”, afirma.

Sobre a adaptação, o teórico Renato Luiz Pucci Jr. assinala que, no que concerne à escrita, existe em *Capitu* uma “adequação verbal”, enquanto “o restante da composição da microssérie se constrói de forma heterogênea, com muito mais liberdade de criação”. (PUCCI JR. et al., 2011, p. 93).

O resultado geral é a discrepância entre, de um lado, a literalidade verbal da passagem do livro para o que se ouve na TV e, de outro, a extraordinária criatividade audiovisual e narrativa. “Equivalência” é um conceito bastante utilizado quando se faz referência à transposição do discurso literário para o cinema e para a televisão. Dizem que se devem procurar as equivalências audiovisuais para uma descrição que está nas páginas do texto-fonte. Todavia, na microssérie vai-se muito além das equivalências (PUCCI JR. et al., 2011, p. 95).

Essa aproximação/“adequação” da microssérie *Capitu* à narrativa *Dom Casmurro*, com todas as rupturas de padrões narrativos e estilísticos faz com que a abordagem televisiva se situe em um arriscado ponto entre obra original e obra adaptada.

(...) a grande arte cinematográfica realizada é, fundamentalmente, distinta da arte literária, e com ela só compete, em qualidade, quando dela se afasta. (...) O filme encontrou um caminho todo seu, ou seja, a sua especificidade semiótica. Refiro-me ao ponto de vista (BRITO, 2006, p.161).

A especificidade semiótica associada ao filme pode ser estendida à microssérie e o resultado das aproximações e distanciamentos operados por Carvalho não condenam, como diria Bernard Pingaud (*apud* MARTIN, 2003, p. 18), *Capitu* nem à opacidade de um sentido empolado nem à clareza de um sentido pobre. *Capitu* – a microssérie – não é símbolo nem é enigma. Ou é ambos. *Capitu* traçou o *seu* caminho e merece o mesmo interesse do romance, como os estudos culturais têm proposto.

3.5 REALIDADE, ILUSÃO E FATORES DE ESTETIZAÇÃO EM *CAPITU*

No subtítulo do livro de Lígia Chiappini (2002) que utilizamos como suporte para este estudo, há a sugestão de que sobre a questão da ilusão paira algum dilema: “A polêmica em torno da ilusão”. Henry James (*apud* DAL FARRA, 1978) instituiu a crença de que a finalidade da ficção é a de produzir uma ilusão de realidade, de maneira que o romance ideal e objetivo seja aquele no qual o narrador se deixe transparecer em escala ínfima. A Genette (1979) coube a preocupação com o *esfumar* da ilusão mimética, dedicando análises à questão das distâncias temporais e modais entre história e narrativa. Norman Friedman (2002), em seu texto *O ponto de vista na ficção*, defendeu que a verdade artística é uma questão de compelir a expressão e criar uma ilusão de realidade, não podendo haver entre ela e o leitor nenhum tipo de impedimento. João Batista de Brito (2002), por sua vez, fala especificamente da “polêmica” envolvendo narrativas audiovisuais, e se debruça sobre o aspecto da ilusão de invisibilidade do narrador. Para ele, em oposição ao discurso literário, a instantaneidade do movimento e a objetividade da imagem, no discurso cinematográfico, intensificam a ideia ilusória de anulação do narrador e diluição da sua voz, a pesar do subjetivo e denso teor informativo e criativo disponibilizado pela imagem e pelo som:

diante do mostrado, o espectador tende – pode-se dizer naturalmente – a esquecer que o que vê resulta de uma construção, e a voz por trás dessa visão se dilui, para não dizer que se anula. Se há uma construção, o espectador pensa ser ela uma construção sua. A instantaneidade do movimento e a objetividade da imagem concorrem para essa ilusão que – sabemos há muito tempo – é a razão de ser da arte cinematográfica (BRITO, 2006, p. 162).

A partir da disposição teórica acerca da questão da ilusão, já iniciamos nos capítulos anteriores a discussão que pretendemos ampliar neste capítulo. Já tomamos como premissas o quão sólida e polêmica é a ilusão de realidade, que seu rompimento não se dá mesmo diante de um tratamento metalinguístico irônico e jocoso e o quão íntima pode ser a relação diegese-realidade (relembremos os exemplos dos filmes *Noivo*

neurótico, noiva nervosa (ALLEN, 1977) e *Baixio das bestas* (ASSIS, 2007)). Argumentamos ainda que os supostos problemas de interrupção do fluxo da narrativa, quebra da ilusão de realidade e falha na comunicação com o leitor/espectador podem ser na verdade soluções, procedimentos encontrados para a construção da metaficcionalidade/autorreferência, como em *Capitu* (e em *Dom Casmurro*).

Adentremos agora em questões específicas que envolvem mimetização de realidade, construção de sentido de ilusão e fatores de estetização. Randal Johnson postula em suas análises comparativas entre literatura e audiovisual que, enquanto o escritor tem à sua disposição a linguagem verbal, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressões diferentes: imagem, linguagem verbal, sonoplastia, música e a própria linguagem escrita (JOHNSON, 2003, p. 42). Esses materiais são diluídos na leitura de Marcel Martin e identificados como *nuances* da linguagem fílmica:

Sensorialmente em primeiro lugar, isto é, *esteticamente* (segundo a etimologia, uma vez que a palavra grega “*aisthesis*” significa “sensação”), a imagem fílmica atua com uma força considerável, resultante de todos os tratamentos ao mesmo tempo purificadores e intensificadores que a câmera pode impingir ao real bruto: a nudez do cinema outrora, o papel não realista da música e da iluminação artificial, os diversos tipos de planos e enquadramentos, os movimentos de câmera, o retardamento, a aceleração, todos eles aspectos da linguagem fílmica sobre os quais voltarei a falar, são outros tantos fatores decisivos de estetização (MARTIN, 2003, p 25).

Esses elementos de estetização citados por Martin fazem que o cinema disponha de uma prodigiosa possibilidade de adensamento do real, o que constitui sua força específica e o segredo da fascinação que exerce. Se usássemos as palavras de João Batista de Brito, não seria errôneo afirmar que, assim como a instantaneidade do movimento e a objetividade da imagem que concorrem para a criação de uma ilusão, o som, a música, a iluminação, planos, enquadramentos, movimentos de câmera, retardamentos e acelerações, junto a outros elementos específicos ou não da arte cinematográfica (figurinos, cenários, sets, maquiagem, sonoplastia, filtro de cores, marcações), como

fatores de estetização que são, sejam a razão de ser de tudo o que o cinema representa. É importante pensar nesses fatores quando é uma adaptação que está em discussão. Para Linda Hutcheon (HUTCHEON, 2011, p.32) alguns elementos são mantidos, como temas, personagens, motivações e pontos de vista. E a análise deve recair sobre a significação desses símbolos e imagens na tela.

Além de serem *fatores de estetização*, esses elementos constituem, igualmente, um significativo conjunto de fatores de efeitos de sentido. Observemos o que Marcel Martin (2003, p. 37, 38) fala, por exemplo, sobre a questão dos planos. Eles não têm outra finalidade senão “a comodidade da percepção e a clareza da narrativa” e nos casos do *primeiríssimo plano* (o *close*) e do *plano geral*, especificamente, há um significado psicológico relevante e não apenas um papel descritivo.

Reduzindo o homem a uma silhueta minúscula, o plano geral o reintegra no mundo, faz com que as coisas o devorem, “objetivado”; daí uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral um tanto negativa, mas às vezes também uma dominante dramática de exaltação (...). O plano geral exprimirá, portanto: a solidão (...), a impotência às voltas com a fatalidade (...), a ociosidade (...), uma espécie de fusão evanescente numa natureza corrupta (...), a integração dos homens a uma paisagem que os protege absorvendo-os (...), a inscrição dos protagonistas num cenário infinito e voluptuoso à imagem de sua paixão (...), a nobreza da vida livre e orgulhosa nos grandes espaços (...) (MARTIN, 2003, p. 38).

Seria simplificar demais a compreensão do filme, acreditar nos sentidos do plano geral (ou quaisquer elementos de estetização) como uma regra infalível para a apreensão do sentido. Martin tinha consciência disso. Na introdução de *A linguagem cinematográfica*, no trecho intitulado *Uma linguagem e um ser*, ele faz uma afirmação elementar sobre o livro e que parece não ser considerada quando do ato da leitura: o cinema possui um aspecto muito pouco sistemático, que o diferencia de outras artes: “as diversas unidades significativas mínimas não possuem aqui significado estável e universal” (MARTIN, 2003, p. 17). Apesar da advertência, mesmo uma autora importante como Anna Maria Balogh pode submergir aos riscos da generalização, sobretudo quanto ao que diz

respeito aos enquadramentos e movimentos de câmera. Na obra *Conjunções...* Balogh afirma: “quanto mais a direcionalidade vertical aponta para o alto, mais perto estamos da aproximação do divino, do poder e do saber...” (BALOGH, 2004, p. 81). Sabemos que tais generalizações minam o saber sobre o aspecto pouco sistemático das unidades mínimas significativas da imagem.



Imagem 19: em *Capitu* os planos gerais reforçam a ideia da solidão de Dom Casmurro e sua “impotência às voltas com a fatalidade”. Mas também aparece como recurso da figuração da memória de um tempo e de um espaço pleno, nobre e harmonioso (CARVALHO, 2009).

Se por um lado havemos de considerar a instabilidade e a particularidade das “unidades mínimas significativas” da arte cinematográfica, por outro não podemos ignorar que os sentidos de tais unidades também não as isolam, não são exclusividade de cada obra e se comunicam com outras obras a depender de cada caso. É aí que as impressões de Martin podem nos conduzir a importantes elucidações.

Sobre o *primeiro plano*, o cinema encontra neste teórico um grande entusiasta. Para Martin, esse plano constitui uma das contribuições mais prestigiosas específicas da arte cinematográfica, citando Jean Epstein, Martin refere:

Entre o espetáculo e o espectador, nenhuma ribalta. Não contemplamos a vida, penetramo-la. Essa penetração permite todas as intimidades. Um rosto, sob a lupa, abre-se como a cauda do pavão, expõe sua geografia ardente... É o milagre da presença

real, da vida manifesta, aberta como uma bela romã despida de sua casca, assimilável, bárbara (...). Um primeiro plano do olho não é mais o olho, é UM olho (...). Sem dúvida, é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida, tentativa de cinema interior (EPSTEIN *apud* MARTIN, 2003, p. 38, 39).

O esquadramento das fisionomias feito pela câmera pode ler os dramas mais íntimos, decifrar as impressões mais secretas e fugazes e operar uma invasão do campo da consciência. Esse fator de estetização é determinante do fascínio que o cinema exerce e que o liberta ao mesmo tempo do descritivismo do mundo real.

Além dos tipos de planos, outros fatores são decisivos para o acabamento estético da obra de arte cinematográfica, como a iluminação, fundamental na criação da “atmosfera” psicológica, que ainda gera outro importante fator de instauração de “atmosfera”, que é a sombra, tão cara ao expressionismo quanto a *Capitu*; os figurinos, que são tradutores de tipos e de estados de alma, e geralmente é realista no cinema, sendo mais simbólico no expressionismo, no teatro e em *Capitu*; o cenário, que, no cinema, se confia muito pouco em uma ação que se passa fora de um quadro real e autêntico, seja em interiores ou exteriores, também muito distintamente do que se passa com o expressionismo e com *Capitu*.

Em apenas alguns casos o cinema constrói cenários com a intenção mais declarada de acentuar o simbolismo, a estilização e a significação; a cor, utilizada em função dos valores e das implicações psicológicas e dramáticas (preto-e-branco, quentes, frias...), muitas vezes motivadas pela verossimilhança histórica ou por evocações mentais, e tais evocações tem muito a ver com o tom fantasmagórico de filmes do expressionismo e de *Capitu*; a música, chamada por Martin (2003) de “paráfrase literal” e “pleonismo permanente” do filme, coloca à disposição da obra um registro descritivo bastante amplo e pode ser utilizado também como *contraponto* ou *contraste* em relação à imagem e vir de uma fonte visível na tela ou de uma situada *fora de campo*. Como o uso da luz cria um importante elemento de estetização que é a sombra, o uso do som, por sua vez, cria um elemento não menos significativo, o silêncio, que pode sublinhar com mais força do que a música um momento de tensão dramática. Assim como a sombra, o silêncio também tem um peso marcante no

expressionismo e na realidade diegética do narrador de *Capitu*. Adentremos nos domínios dessa intertextualidade que se insinua

3.6 A RETÓRICA COM FEIÇÃO EXPRESSIONISTA DO NARRADOR DA MICROSSÉRIE

No prefácio de *Retórica* (Aristóteles, 2006), Manuel Alexandre Júnior (2006) diz que nunca antes a retórica serviu com tanto interesse a áreas tão variadas do saber. Não é novidade que a recorrência aos estudos aristotélicos ampare pesquisas na área de análise literária, mas seria irresponsável, todavia, considerá-la ultrapassada ou esgotada, e talvez mais ainda ignorarmos sua profícua contribuição à análise do estatuto do narrador.

Para além do vulgarizado conceito de retórica como instrumento de manipulação linguística e puro ornato estilístico servindo à verbalização de discursos vazios de conteúdo (no sentido de não interessarem efetivamente às práticas sociais de alguém), podemos compreendê-la e utilizá-la como lente para a apreciação da natureza da persuasão argumentativa (entenda-se a argumentação do corpo, dos gestos, da imagem, da postura, da indumentária, além da fala) nutrida de um raciocínio válido e eficaz, levando-nos ao conhecimento, à crítica e a prática dos fenômenos que intervêm psicológica e eficazmente no discurso, resultando no efeito de convicção e mobilização para a ação (ALEXANDRE JÚNIOR, 2006).

Dom Casmurro, com todo seu rebuscamento retórico, não logra êxito ao tentar elevar sua argumentação ao grau de verdade irrefutável, até mesmo porque ele burla (tentando iludir o leitor de que não faz) uma utilidade fundamental da arte retórica: permitir que ambos os lados de uma questão possam debater em igualdade de condições.

É preciso ser capaz de argumentar persuasivamente sobre coisas contrárias, como também acontece nos silogismos; não para fazer uma e outra coisa – pois não se deve persuadir o que é imoral – mas para que nos não escape o real estado da questão e para que, sempre que alguém argumentar contra a justiça, estejamos habilitados a refutar seus argumentos (...) Não porque os fatos de que se ocupam tenham igual valor, mas porque os verdadeiros e

melhores são sempre mais persuasivos. E se alguém argumentar que o uso injusto desta faculdade da palavra pode causar graves danos, convém lembrar que o mesmo argumento se aplica a todos os bens, como a força, a saúde e a riqueza (ARISTÓTELES, 2006, p. 93-94).

É com essa ressalva que lemos *Dom Casmurro* hoje. Como foi mencionado, e sagazmente colocou Helen Caldwell, por muitos anos a *retórica da verossimilhança* – para usar o termo/conceito de Silviano Santiago (1991) – e a *impostura* – termo/conceito apresentado por John Gledson (1978) – instauradas pelo narrador, pareceu-nos a verdade suprema.

À luz da teoria retórica aristotélica, diríamos que a retórica da verossimilhança e impostura do narrador em questão, está no fato de, ao invés de apresentar um discurso pautado em provas e acontecimentos concretos, usa de exemplos criados, como comparações, parábolas ou fábulas, visando à introjeção do “leitor” em sua linha de pensamento, como no caso do capítulo *XVII – Os vermes*:

Meu senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos: nós roemos.

Não lhe arranquei mais nada, os outros todos, como se houvessem passado palavra, repetiam a mesma cantilena. Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos, fosse ainda um modo de roer o roído. (ASSIS, 2000, p. 35).

À crítica fabulosa sobre a automação, a negligência ou o alheamento com que se tece o texto se juntam outras notáveis passagens da mesma natureza com casos de “exemplos criados”, como a irônica e mordaz parábola/metáfora do capítulo *XL – Uma égua*:

Creio haver lido em Tácito que as éguas iberas concebiam pelo vento; se não foi nele, foi noutro autor antigo, que entendeu guardar essa credence nos seus livros. Neste particular, a minha imaginação era uma grande égua ibera; a menor brisa lhe dava um

potro, que saía logo cavalo de Alexandre; mas deixemos metáforas impróprias dos meus quinze anos. Digamos o caso simplesmente (ASSIS, 2000, p. 67).

Além de exemplos citados, a retórica de Dom Casmurro se constrói sobre *probabilidades* e *sinais* para induzir o leitor a trilhar consigo seu sinuoso caminho retórico, que, no mais das vezes, sugere paisagens que só existem no espírito do leitor não precavido com a natureza enganosa das miragens.

Os meios artísticos de persuasão derivam do caráter do orador e da emoção despertada por ele e os argumentos lógicos tomam uma de duas formas de veiculação da argumentação retórica: as *probabilidades* são premissas geralmente aceitas, fundadas na experiência e no consenso. Os *sinais* são geralmente de dois tipos: uns apontam para uma conclusão necessária; outros são refutáveis (ALEXANDRE JÚNIOR, 2006, p. 37).

Tomemos como exemplo ilustrativo o capítulo *CXIII – Embargos de terceiro*. Quando Capitu alega estar enferma ao justificar sua falta de disposição para ir ao teatro - tendo anteriormente já se comprometido em ir assistir a um espetáculo com o marido - e roga para que Bento Santiago não deixe de ir ao evento, o narrador provoca de antemão a mirada de uma paisagem por parte do leitor, na verdade uma miragem, porque aquilo que o leitor imagina que vai acontecer não passa de uma falsa inferência instigada pelo oblíquo narrador.

O que Bento Santiago imaginava – supõe-se – era que ao voltar do espetáculo – e antes do último ato da peça¹⁸, como ocorreu – ao chegar em casa encontrasse Capitu doente, acamada ou pelo menos se recuperando do achaque que alegava sentir. Ao fazer esse jogo de suposição com o leitor, o dissimulado narrador – que pode perfeitamente estar contando a nua e crua verdade – quer fazer crer que a *probabilidade* de estar sendo traído, segundo a experiência e o consenso, constitui um fato e que esse *sinai* aponta necessariamente para a conclusão de que Capitu traía Bento. Recorremos novamente a

¹⁸ Na microssérie *Capitu*, nessa cena Bento Santiago não vai a um espetáculo teatral e sim ao cinema. Como no livro, ele assiste a *Otelo*, de Shakespeare, só que na leitura feita por Luiz Fernando Carvalho ele assiste à adaptação de *Otelo* dirigida por Orson Welles. Esse intertexto da microssérie representa um importante anacronismo dentro da obra, além de jogar com a questão da metalinguagem. Como se sabe, em meados do século XIX, tempo da diegese, o cinema sequer existia.

Aristóteles, já que este estudo está centrado na exigência, quase como um imperativo, da interpretação de princípios que caracterizam o esquema retórico aristotélico, a saber: *a lógica do assunto* (o dilema vivido pelos personagens principais - e pelo leitor - na questão do suposto adultério, que confere à obra um teor de objeto de análise jurisdicente), *o caráter do orador* (algo igualmente suspenso na obra e, por isso mesmo, a lógica do assunto tem suas bases sobre a incerteza acerca dos reais acontecimentos) e a *emoção dos ouvintes* (princípio fortemente ligado à trama, haja vista que o discurso inteiro é programado de modo a fazer com que os ouvintes, nesse caso, os leitores compartilhem da emoção do locutor, creditando razão ao seu caráter e fundamento à lógica de seu discurso sobre a traição de Capitu).

Luiz Fernando Carvalho foi a um grau radical de teatralidade, expansividade e expressão visual no percurso que o levou a tocar na emoção do espectador contemporâneo.

As provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no caráter moral do orador (dando a impressão de ser digno de fé); outras, no modo como se dispõe o ouvinte (permitindo-se ser tocado nas paixões e emoções); e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar (mostrando a verdade ou o que parece ser verdade, a partir do que é persuasivo em cada caso particular) (ARISTÓTELES, 2006, p. 96-97).

Tomando por empréstimo o termo utilizado por André Bazin no estudo sobre Stroheim, em *O cinema da crueldade* (Bazin, 1989. p. 7), *Capitu* “surge como uma negação dos valores” da ficção televisiva tradicional. Na imagem que segue, o semblante de Dom Casmurro aponta para o desapego da sutileza da expressão e do visual frente ao Dom Casmurro, de Machado de Assis.



Imagem 20: outro Dom Casmurro na trama de Luiz Fernando Carvalho? (CARVALHO, 2009).

Em se tratando da questão da relação do narrador com seu narratário, sabe-se que o *ethos* retórico constitui um fator fundamental à questão da empatia e da confiabilidade, sentimentos que, desde o início de sua narração, Dom Casmurro procura obsessivamente despertar em seus leitores para só depois revelar suas mordazes decisões. Na microssérie *Capitu*, o narrador talvez tenha se frustrado nesse intento, pois já no início, ele parece transmitir uma impressão de insanidade, dissimulação e obliquidade, embotando o feito magistral da virada interpretativa da narrativa.¹⁹ O tom é bastante diverso do de Dom Casmurro de Machado, que venera a memória dos entes e recorda o convívio com emocionante ternura. Esse *ethos* retórico, para ser convincente, segundo Aristóteles (2006), teria que apresentar certas características, dentre as quais: dar uma imagem agradável de si, apresentar-se como pessoa simples e sincera além de parecer ponderado, tudo isso com amparo das três causas que tornam os oradores persuasivos sem a necessidade de fazer demonstrações: a prudência, a virtude e a benevolência (ARISTÓTELES, 2006, p 160). Mas o certo é que a perversidade do personagem/narrador em *Capitu* fica mesmo escancarada quando assistimos à narração

¹⁹ A suposta diferença na construção do *ethos* retórico entre o Dom Casmurro do livro e o Dom Casmurro da microssérie também foi uma questão iniciada pela professora Sandra Luna, para quem o Dom Casmurro de Luiz Fernando Carvalho parece “outro”, é “estranho”, “afeito à diluição da empatia” e tem um “peso excessivo”. Fatores que podem comprometer a ideia de “virada interpretativa”, trazido por Roberto Schwarz no estudo *A poesia envenenada de Dom Casmurro*.

da morte de Escobar. O auge desse momento ocorre quando Bento Santiago não expressa nenhum incômodo com a notícia do afogamento. Em seguida, dá a entender que não recorda se já contou sobre a morte de Capitu e se torna insuportável ao confessar que pagaria o triplo do que gastaram com o enterro de Ezequiel para não voltar a vê-lo e conclui dizendo que nessa noite jantou bem.

A boa aparência do personagem e do narrador entra na configuração de seu *ethos* retórico, a imagem deve ser, portanto, o mais sedutora possível, porque influi diretamente na condição psicológica do ouvinte. Para Aristóteles (2006) um bom orador pode usar os elementos da argumentação para conquistar o ouvinte tocando em sua emotividade, embora o papel dele seja controlar as paixões pelo raciocínio, para que a emoção não desvie o ouvinte da deliberação racional.

Nesse aspecto, o narrador da microssérie está mais propenso a causar uma variável possibilidade de emoções no ouvinte, por mesclar o tom cortês e atraente do narrador do livro com a deselegante e esdrúxula aparência de sua imagem na narrativa audiovisual. Os sentimentos comuns que um orador provoca em seu público podem até coexistir no ânimo de quem o assiste. Reconhecemos as facetas do narrador da microssérie sem cair na convicção simplória do jornalista Diogo Mainardi (2008), que em artigo intitulado *E Machado virou circo...*, afirmou, sobre Luiz Fernando Carvalho, que:

Seu *Dom Casmurro* tem nariz de Luiz Fernando Carvalho, tem a mentalidade de Luiz Fernando Carvalho. Nada nele recorda o *Dom Casmurro* de Machado de Assis, apesar de reproduzir diálogos do romance (...) Luiz Fernando Carvalho usa uma linguagem grotesca, afetada, espalhafatosa, cheia de contorcionismos e de malabarismos (MAINARDI, 2008, p. 181).

Preferimos falar em variedade de fisionomias do Dom Casmurro da microssérie, e ela é impressionante. Seja com olhar plácido, às vezes esmurrando objetos, noutras chorando de saudade, ou ainda com mãos e faces embebidas com o sangue de seu ódio ou, outras vezes, com um evidente aspecto *clown*.

O Dom Casmurro de Luiz Fernando Carvalho consegue provocar simultaneamente ira e calma, amizade e inimizade, temor e confiança, vergonha e desvergonha, amabilidade e indelicadeza, piedade e indignação, inveja e emulação

(ALEXANDRE JÚNIOR, 2006). A visão de mundo machadiana comporta a plenitude do riso e da melancolia. Luiz Carlos Merten (2008), de O Estado de S. Paulo, definiu o Dom Casmurro de *Capitu* como um *clown* patético, *voyeur* e caligaresco. Já Beatriz Resende (2008) do mesmo jornal, o vê como um tipo de *clown* deformado, ágil, por vezes cômico, por vezes trágico, um *performer*, “um Dom Casmurro na vivência da simultaneidade que caracteriza o século 21”.

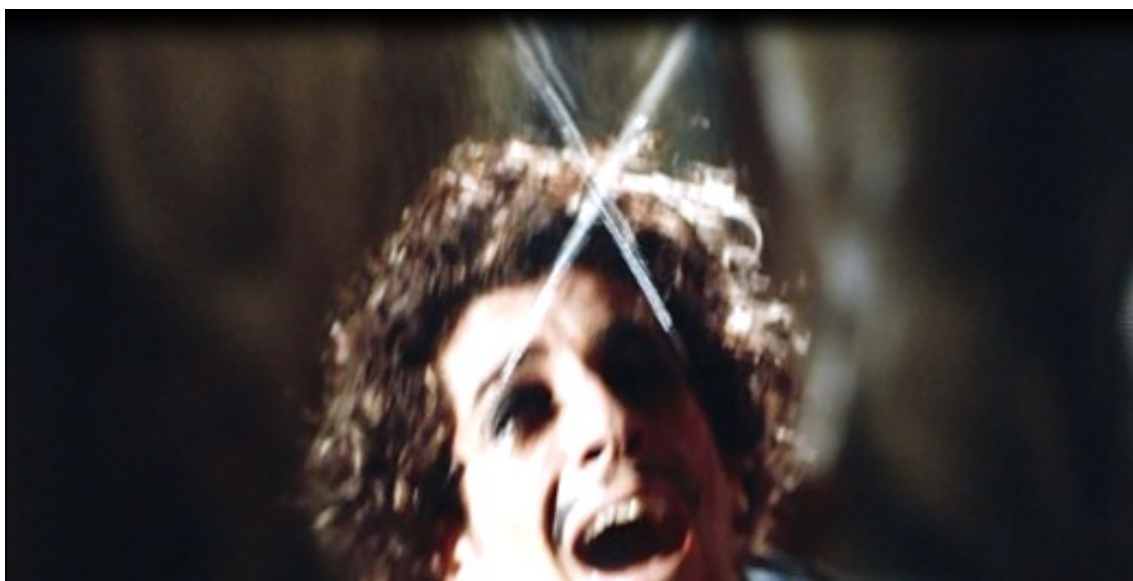


Imagem 21: choro *clown* de Dom Casmurro ao saber por José Dias, no seminário, que Capitu “anda alegre” em sua ausência. “Aquilo enquanto não pegar um rapaz da vizinhança que case com ela...” (CARVALHO, 2009).

Esse Dom Casmurro tenta fazer seu “ouvinte” crer que ele é sincero e ponderado, e angariar assim a simpatia pela sua pessoa. Seu intento parece se restringir, no entanto, à sua argumentação, esbarrando em uma voz bronca, em um olhar aflito, em uma gestual pasmosa.

A aura de mistério que envolve o sinuoso caminho retórico trilhado por Dom Casmurro resultou na adoção de uma postura visual fortemente expressionista em *Capitu*. Em oposição ao tom cômico do narrador *clown*, a distorção da imagem, a dramaticidade exacerbada, fundada em atuações complexas, figurinos e maquiagens exagerados, a cenografia fantástica e o tom sombrio e misterioso emprestam a adaptação de *Dom Casmurro* uma indisfarçável personalidade que remete a obras como o *O gabinete do Dr. Caligari* (WIENE, 1920), *Nosferatu* (MURNAU, 1922), e *M, o*

vampiro de Düsseldorf (LANG, 1931). Como descreveu Luiz Fernando Carvalho, em *Capitu*, há algo envolto em “fantasmagoria”.



Imagem 22: foco distorcido em Dom Casmurro, close num olhar aflito e fotografia em tons esmaecidos (CARVALHO, 2009). Para Balogh (BALOGH, 2004, p. 155) o close é recurso recorrente na linguagem da ficção televisual.



Imagem 23: o sonâmbulo Cesare do filme *O gabinete do doutor Caligari*. Referência estética do expressionismo alemão (WIENE, 1920).



Imagem 24: *M, o vampiro de Düsseldorf*. Pistas e elipses até chegar ao dissimulado psicopata de Düsseldorf (LANG, 1931).



Imagem 25: no filme de Murnau, as sombras movem e iluminam Nosferatu (MURNAU, 1922) em grande parte da narrativa, como acontece com os personagens de *Capitu*.



Imagem 26: em *Capitu*, mistério, elipses, jogo com sombras e semblante horrendo, fazem de Dom Casmurro um arquétipo do personagem do expressionismo alemão (CARVALHO, 2009).

Linda Hutcheon (HUTCHEON, 2011, p. 46) vê uma tendência internacional nas adaptações em serem “multilaminadas”, isso é, em estarem abertamente conectadas com outras obras reconhecíveis. Acrescentaríamos que, além de obras, elas se conectariam com movimentos artísticos conhecidos do público e, certamente, se pensamos no caso de *Capitu*, entre esses está o expressionismo alemão, destacando que as semelhanças são geradas no âmbito do conteúdo abordado e da montagem, da imagem, do trabalho com os aparelhos (refiro-me especialmente à fotografia e à iluminação). No plano da estrutura narrativa, porém, há uma relação mais assimétrica. Os usos do tempo (fatores como aceleração, alternância, prolepses...) e do modo (fatores como perspectiva e distância) se dão de maneira distintas entre *Capitu* e as obras expressionismo, fato que justifica o foco deste capítulo se centrar no trabalho com a imagem e com a temática, isso é, discutimos as *semelhanças* que fazem *Capitu* remeter ao expressionismo alemão.

Robert Stam (2006, p. 45 e 48) vê as adaptações para a televisão com uma propensão à “adequação estética às tendências dominantes” apesar de fazerem “malabarismos” entre múltiplas culturas e temporalidades. Em outro estudo, Stam (STAM, 2008, p. 19), afirma que a intertextualidade artística tem uma natureza multicultural e entrecruzada de elementos migratórios compartilhados por outras artes e outras mídias e materiais de expressão muito diferentes, algo “pantagruélico”,

“antropofágico” e “ciberneticamente promíscuo” como refere Anna Maria Balogh (BALOGH, 2004, p. 143, 219).

Para dar um parâmetro à discussão é fundamental estabelecermos a ideia de intertextualidade que brotara de Bakhtin (1993) nos seus estudos sobre dialogismo ou interdiscursos aos quais Kristeva (1974) nomeou de intertextualidade e que mais tarde, nomes de autores como os que aqui fazemos constantes referências teóricas, atualizaram. A natureza multicultural de que fala Stam compreende o processo pelo qual um discurso se impõe perante o anterior, ou um enunciado cresce frente a outro, levando em conta questões históricas, sociais, de diversas conotações. A isso Kristeva proporá derivações em seu tratado sobre semântica (1974, p.33), pois que ocorrerão confrontos sêmicos, deslizamentos de sentidos, apagamentos de significados, ou seja, a consideração do texto a partir de uma concepção dialógica dos discursos e não mais meramente linguística.

Assim, podemos pensar no narrador da microssérie *Capitu* como aquele que dialoga e, quiçá, destitui discursos do narrador de *Dom Casmurro*. Novos tons e aspectos poderão iluminar as falas dos sujeitos, materializadas através da exposição de uma consciência que se opõe àquela já explicitada pelo narrador primeiro. É razoável pensar que em *Capitu*, o narrador faça se elevar e até existir de fato, a voz de Capitu, pois essa voz não está condicionada a uma descrição linguística monológica, mas sim, à dimensão dupla que possui todo enunciado: a posição de monólogo frente ao seu imediato opositor, ou seja, de outra visão ou consciência sobre os acontecimentos (KRISTEVA, 1974, p.38).

Henry Jenkins (2009, p. 29), afirma que há um intenso fluxo na cadeia cultural, movimentação que envolve desde os conteúdos em diversas plataformas de mídia até o próprio público, que migra dentro do mercado. A “antropofagia” vista na teleficação brasileira tem também motivação política. Com o afrouxamento da censura realizada nos anos 60 e 70, os anos 80 encaminharam a TV para a construção de uma ideia de Brasil antenado com as identidades culturais dentro de uma economia de mercado que se globalizava (CAMINHA, 2010, p. 202). Luiz Antonio Mousinho, (MOUSINHO, 2007, p. 116-117), falando sobre o programa de TV *Cena aberta*, exibido pela rede Globo em 2003, fala em *conquistas metalinguísticas* instauradas na televisão brasileira nos anos 80, que ainda repercutem e são remodeladas, como ocorre também no caso de *Capitu*, nesse início de século XXI. No ano seguinte, Pucci Jr., em artigo sobre o *Cena*

Aberta, vem endossar a afirmação do programa como representante de algo novo, que evoca um estatuto de comunicação direta com o telespectador (PUCCI JR., 2008).

Isabela Boscov (2008), de *Veja*, escreveu que o elenco usa figurino que é uma versão expressionista da moda da segunda metade do Século XIX. O resultado de todas as características físicas, gestuais e morais de Dom Casmurro na tela, podem resultar, em determinados momentos, na mera evocação de um sentimento de piedade no ânimo do leitor, quando não de aversão, repugnância e desconfiança. Os traços cênicos conferidos pela direção de arte da microssérie embotam, por assim dizer, o precioso desejo de Dom Casmurro por provocar justamente o contrário disso, ele deveria somente despertar interesse, atração e credibilidade, caso pretendesse emular o Dom Casmurro do livro, que, *per si*, já traz a densa falta de qualidade da expressão argumentativa (não literária), esquivando-se proposital e estrategicamente da principal virtude do estilo em prosa, a clareza (ALEXANDRE JÚNIOR, 2006, p. 45).

A aversão e a repugnância que o Dom Casmurro de *Capitu* desperta, certamente encontram explicação na atmosfera interior (MARTIN, 2003) marcadamente expressionista que se encontra na microssérie e que possivelmente funcionado como uma transtextualidade metatextual (GENETTE, 2006), ou seja, estabelecendo uma relação crítica entre um texto e outro. O expressionismo, “grande glória do cinema alemão” e descrito sumariamente por Laura Cánepa como movimento da “deformação expressiva” (CÁNEPA, 2010, p. 70) é assim definido por Marcel Martin:

Enquanto o cenário impressionista é em geral natural, o expressionista é quase sempre criado artificialmente, tendo em vista sugerir uma impressão plástica que coincida com a dominante psicológica da ação. O expressionismo funda-se numa visão subjetiva do mundo, manifestada por uma deformação e uma estilização simbólicas (...) o cenário é escolhido (e desta vez construído) para desempenhar o papel de contraponto simbólico ao drama das almas, desempenhando quase sempre papel de contraponto com a tonalidade moral ou psicológica da ação – chamo *contraponto* o confronto entre dois processos expressivos com o mesmo conteúdo significativo, mas em dois registros plásticos diferentes (MARTIN, 2003, 64-66).

O termo “expressionismo” deriva das artes plásticas, e se refere mais diretamente aos aspectos visuais entre os outros gêneros artísticos, mas neles se encontra uma unidade temática tão significativa quanto a estilística, chamada por Laura Cánepa de “narrativa-moldura” (CÁNEPA, 2010, p. 77). Desse modo, não seria equivocado afirmar que *Capitu*, tematicamente (além dos aspectos visuais), tem um diálogo tão estreito com algumas obras do expressionismo alemão quanto com o *Dom Casmurro*, de Machado. Ao assistir filmes emblemáticos do movimento, como *O gabinete do doutor Caligari* (WIENE, 1920), *M, o vampiro de Düsseldorf* (LANG, 1931) ou *Nosferatu* (MURNAU, 1922), essa impressão emerge e desvela uma teia de diálogos das quais não saberemos jamais, com convicção, se passaram pelo olhar de seu narrador.

Não se demanda muito esforço até perceber a proximidade que *Capitu* estabelece com ideais do expressionismo alemão, notadas, indisfarçadamente, em fatores como a opção pelo uso de intertítulos; a paleta de cores com predominância ocre, dando ideia de rememoração e lugubridade; o uso excessivo da sombra, carregando o ambiente de um ar soturno e pavoroso, expresso em *Dom Casmurro* pela evocação do narrador ao Fausto, de Goethe: “Aí vindes outra vez, inquietas sombras”; o tratamento não representacional/não realista das coisas; o tema da morte e do homicídio como base do enredo; “a procissão de déspotas com insanidade em estado puro, com características mágicas e ambíguas” (CÁNEPA, 2010); os cenários artificiais, excêntricos, alucinantes, que, como no caso de *O gabinete* servem para exprimir o ponto de vista de um louco (MARTIN, 2003, p. 65); a referência a outras artes, como música e ópera, traduzindo uma falsa leveza narrativa (o *leitmotiv*, da sinfonia de Grieg assobiada por *M*, “o vampiro” e a sinfonia que acompanha toda a narrativa de *Nosferatu*); a estrutura narrativa dividindo o filme em “atos” como numa peça; a encenação de *Capitu* num teatro, reforçando a ideia de que a vida é mesmo um pandemônio, como uma ópera em que atuam Deus e o Diabo, fazendo o cinema expressionista receber termos como “sombrio”, “tirânico”, “demoníaco”, “assombrado” e “atormentado” (CÁNEPA, 2010), entre outras tantas coisas que mencionaremos.

Dom Casmurro parece ter sido gerado com uma ligação “crônica” com o expressionismo. Magalhães Júnior (MAGALHÃES, 1958, p. 241) afirmava que Machado de Assis possuía um intuição cinematográfica “verdadeiramente impressionante” e acrescenta que “não houve processo estilístico em cinema que ele não tivesse usado em seus livros”. A frase de Goethe pronunciada por Dom Casmurro no início da narrativa (“Aí vindes outra vez, inquietas sombras”) é uma representação

simbólica do macrocosmo tétrico que perpassa toda sua narrativa. Goethe – como o simbolismo francês - também é fundamental no surgimento do pensamento estético expressionista, para quem pairava uma deprimente incompatibilidade entre o gênio original do artista e a sociedade, motivando o que a escola pré-romântica do século XVIII *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) chamava *A dor do mundo* (*Weltzchmerz*). Tal visão de mundo, revivida enfaticamente no período expressionista, se traduziu em princípios que rezavam a cartilha do uso extático da cor, a distorção emotiva da forma, a projeção das experiências interiores, a passionalidade, o confronto com o mistério, a paisagem fantástica, a espontaneidade e o desprezo por descrições realistas em proveito da representação da atmosfera emocional.

Nas artes cênicas, o drama expressionista fazia do mundo interno do personagem o único elo entre os diversos elementos da trama, abrindo mão das noções tradicionais de estruturação da cena, segundo os princípios de unidade espaçotemporal, com figurinos estilizados e com frequência se encenava o momento psicológico de um único personagem, como se só ele existisse e os outros fossem projeções distorcidas que partiam de sua visão de mundo. A iluminação insólita, por ser rarefeita, combinava-se com uma maquiagem exagerada, que conduzia a imagem do herói à caricatura e ao grotesco. (CÁNEPA, 2010).

Se o gênero minissérie/microsérie já é, normalmente, o mais experimental e ousado gênero televisivo (BALOGH, 2004, p. 216), *Capitu*, com sua feição expressionista, representa, como afirmou Renato Luiz Pucci Júnior, um experimento de notável radicalismo dentro do contexto da ficção televisiva brasileira (PUCCI JR, 2011). O movimento expressionista em si já foi um experimento responsável por promover mudanças radicais no contexto do cinema no início do século XX, com *O gabinete do dr. Caligari* (WIENE, 1920), encarando a subjetividade como comprovação do *real*. Esse filme recolocou o cinema alemão no circuito cultural internacional, provocou discussões a respeito das possibilidades artísticas e expressivas do cinema e indicou novas relações entre filmes e artes gráficas, ator e representação, imagem e narrativa (CÁNEPA, 2010). Ali estava representada a Alemanha gótica do pós-guerra e sua atmosfera obscura e tortuosa. Os filmes que seguiram – chamados *caligaristas* - trouxeram a loucura e a morte em simbologias macabras vividas por personagens desligados da realidade



Imagem 27: para Martin, os cenários artificiais e as construções oblíquas fazem o expressionismo desprezar as regras da perspectiva. Na imagem, desfocada nas extremidades, como em *Capitu*, aspecto da cidade de Holstenwall ao fundo. Representação totalmente artificial em *O gabinete do doutor Caligari* (WIENE, 1920).

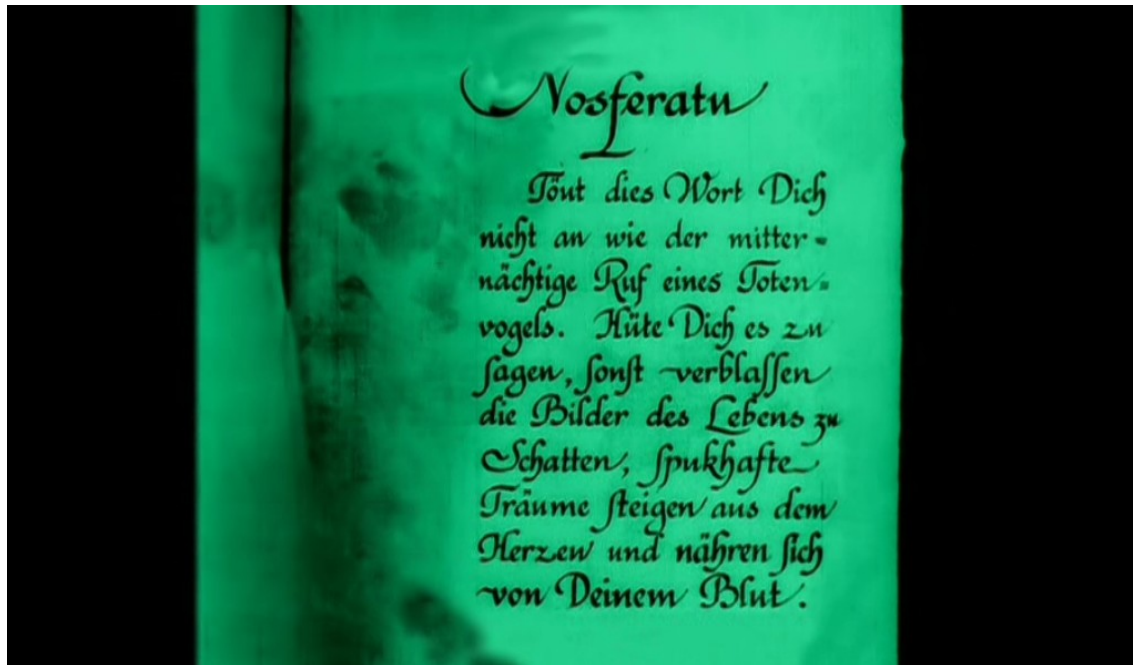


Imagem 28: como em *Capitu*, em *Nosferatu* intertítulos representando páginas de um alfarrábio - como pensaria Marcel Martin - “vêm constantemente quebrar a ilusão” (MURNAU, 1922).



Imagem 29: um dos vários intertítulos de *Capitu*, remetendo também às cartelas de texto do cinema mudo. (CARVALHO, 2009).

Concluimos desta abordagem de *Capitu* à luz da estética expressionista alemã, que a microssérie reinventa o circuito teleficcional brasileiro, ao propor um vórtice de referência intertextuais, introduz algo novo à gama de hipertextos das adaptações de *Dom Casmurro* e reforça o palimpsesto da cadeia infinita de referência que textos adaptados oferecem, além de atualizar os sentidos do texto fonte.

3.7 UM VIÉS LUMINOSO EM *CAPITU*

No livro *Dom Casmurro*, após as “explicações” dos capítulos iniciais, sobretudo dos sete primeiros, há uma mudança na tonalidade emocional da narrativa, que domina aproximadamente os cem capítulos seguintes, passando a narrativa a focalizar quase exclusivamente a aura de encantamento de Bento por Capitu, construído pelo narrador. Esse encantamento é o que intitulei “viés luminoso”, como um paradoxo frente à lugubricidade expressionista, caracterizado, no livro, pela descrição de um tempo de vívidos idílios amorosos de Bento com Capitu. Há uma explosão afetiva no livro, e que é figurada por uma explosão de luz e clareza na microssérie.

Em seu início, o livro começa por explicar o título que tem, “Dom Casmurro”. A microssérie, por sua vez, apesar de ter o título de “Capitu”, não abre mão desse trecho do texto, trazendo o narrador do livro no papel de um personagem explicando o título de

um livro que está escrevendo. Assim como em *Dom Casmurro*, no programa de TV, apesar de o suporte textual não ser um livro, também vemos um capítulo chamado “Um livro” e a frase “antes de escrever meu livro, digamos os motivos que me põem a pena na mão”. A microssérie deixa, assim, ainda mais fixa a ideia de que a narrativa é uma história relatada por escrito. Após os capítulos de apresentação dos personagens José Dias, Tio Cosme e Dona Glória, o livro inicia a sequência que chamo de o lado “luminoso”, precisamente no capítulo *VIII – É tempo!*, que se inicia com a frase: “Mas é tempo de tornar àquela tarde de novembro, uma tarde clara e fresca (...)”. Daí até quase o final do livro, desaparecerão as referências às sombras, à ilusão e à vida assombrada a que se refere nos sete primeiros capítulos, sendo a luminosidade poucas vezes estorvada, como acontece, por exemplo, nos capítulos de menor luminosidade ou obscuros como *IX – A ópera*, em que o narrador defende a presença ostensiva do mal no mundo e nas pessoas; no *XVI – o administrador interino*, em que a luminosidade da paixão juvenil é esmaecida para a apresentação do personagem Pádua; no *XVII – Os vermes* e no *XL – Uma égua*, capítulos em que lança ironia sobre a busca e o poder de criação de sentidos do texto a partir das fábulas dos vermes que devoram as páginas sem saber nada do que comem e da égua que concebe “pelo vento”.

Na microssérie, a luminosidade é inaugurada no capítulo *Do livro*, a partir do momento em que Dom Casmurro adverte: “Começamos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que eu nunca esqueci. Tive muitas outras, melhores e piores, mas aquela nunca se apagou no espírito. É o que vais entender lendo”. Esse capítulo marca a entrada de outros elementos, que combinam e reforçam a luminosidade da época em que Bento viveu sua paixão por Capitu. É nesse momento que Capitu aparece pela primeira vez, bem como salas iluminadas, floridas, ruidosas e repletas, vitrais resplandecentes, e é ouvida a música tema (Elephant gun, do grupo Beirut), que toca nos momentos mais sublimes da relação, como no primeiro beijo.

Tal viés luminoso, que também é ruidoso e agitado, é construído com um misto de P&B, fotografia e colorido, silêncio e música contemporânea, ruína e esplendor, delicadeza e brutalidade, um casal de jovens felizes, esperançosos e apaixonados, cuja relação vai se degradando pelas vicissitudes da vida. A luminosidade predomina até o capítulo *Juramento do poço*.

Depois disso há um degradê na relação, no otimismo, na esperança. O jardim parece murcho. No plano da montagem, esse momento de sutil transição é notado no final dessa cena quando Bentinho e Capitu fazem os juramentos de fidelidade e se

beijam. A câmera então se desloca para cima, mostrando os canhões de luz que os iluminam e eles se apagam, ouve-se o barulho da chave de energia mudando para a posição “desligar”. Desse momento em diante, percebe-se uma alteração radical no uso da fotografia, da paleta de cores e da iluminação, acompanhando a instalação da ruína interior do narrador/personagem. O amarelo sem vida da paisagem, os espaços escuros dos cenários, o figurino negro e o assombro interior de Dom Casmurro conferem um tom acentuadamente expressionista a *Capitu*.

No livro, da entrada de Bentinho no seminário em diante, passando pela fase do ciúme exacerbado de Bento, apesar de predominar um tom de obscuridade na narrativa, há espaço ainda para trechos de intervalos de mágica luminosidade e empolgação. São os que se encontram nos capítulos que falam da descoberta da “grande e fecunda” amizade de Escobar; na esperança de “felicidade e glória” que o diploma e o casamento trariam; o “céu” que foi o casamento e a lua-de-mel, quando “tudo corria bem e a vida era plácida” até o nascimento e a primeira infância de Ezequiel, quando Bento estava no auge da carreira, e a vida foi “outra vez doce e plácida”. O passado auspicioso vai se convertendo num presente tenebroso.

Na medida em que a narrativa sofre variações no andamento, correndo “a grandes pernadas”, a atmosfera é reestruturada em função de um ponto de vista, vai se tornando *autônoma, interior, maleável e densa*, abrindo as portas para os domínios psicológicos de grande riqueza e prestígio (MARTIN, 2003). A narração passa a filtrar o mundo de outra maneira, legitimando as afirmações de Dal Farra (1978),’ de que a narrativa nada mais é do que uma postura visual manipuladora de valores nascida do confronto entre luz e sombra e de João Batista de Brito (2006), ao postular que o ponto de vista desencadeia diversas arregimentações para a história, que podem suplantar óticas estabelecidas e instaurar outras. O lugar-comum da discussão sobre contar/mostrar (FRIEDMAN, 2002) ganha roupagem nova, pois, apesar de a “contação” permanecer estável, a “mostra” é inteiramente volatilizada.

A microssérie acompanha essas intermitências do pesado convívio de Bento com Capitu sem que, no entanto, a placidez de espírito dele consiga reverberar na tradução do sentimento em imagem. O que Bento sente é traduzido, na microssérie, exclusivamente como uma sensação de “placidez”, não necessariamente chegando a tocar a alegria. Isso explica a não recorrência da luminosidade nesse segundo momento. O aparecimento de Escobar não basta para iluminar a vida tenebrosa do seminário; a lua-de-mel e os dias de paz na Tijuca não são suficientes para fazer Dom Casmurro se

descontrair e rir com as lembranças, como faz Capitu. As cenas da lua-de-mel, como as do convívio com o pequeno Ezequiel, têm a opacidade de um retrato velho e a luminosidade, por ironia, só vai aparecer novamente na cena do enterro de Escobar.

Certamente essa mescla de elementos corroborou com o fascínio que a microssérie exerceu sobre o público, inclusive de jovens, conhecedores de vários elementos e recursos narrativos presentes ali.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

DOM CASMURRO E CAPITU: PROJEÇÃO PARA A MODERNIDADE

“A história da técnica cinematográfica pode ser considerada em seu conjunto como a história da liberação da câmera”. É com essa lacônica reflexão de Alexandre Astruc (*apud* MARTIN, 2003, p.30) que Marcel Martin inicia o capítulo 2 de *A linguagem cinematográfica*, intitulado *O papel criador da câmera*.

Não seria sem enorme esforço que conseguiríamos desconstruir a verdade contida nessa afirmação. E poderíamos acrescentar que tal “liberação” se deu numa velocidade e num grau insuspeitáveis, a ponto de, em apenas algumas décadas de existência, a arte cinematográfica ter-se inscrito em vários movimentos artísticos do século XX e a ponto da pródiga câmera ter se tornado um *olho humano*, o olho do espectador, o olho do herói, “uma criatura móvel, ativa, uma personagem do drama (...) [que] muito cedo deixou de ser apenas a testemunha passiva, o registro objetivo dos acontecimentos, para se tornar ativa e atriz” (MARTIN, 2003, p.31).

Os chamados movimentos modernistas – como o abstracionismo – se tornam fruto da insatisfação com o modelo de criação artística em que predominava a representacionalidade. Obviamente, o cinema, apesar de, pensando cronologicamente, ainda não poder gozar de um vislumbre histórico amplo dos efeitos de suas escolhas estéticas, como as outras artes, conseguiu o feito de se integrar às correntes modernas do pensamento. Basta observarmos os casos do surrealismo cinematográfico de alguns filmes de Buñuel, do “cinema poético” francês ou do “cinema montagem” soviético (BRITO, 2006, p. 166). Jacques Aumont (2007, p. 61), lembra que dentro da história da arte cinematográfica existe um *classicismo* da mesma natureza do das outras artes, apesar de não ter atingido o seu apogeu.

No início, quando a câmera era fixa e registrava o ponto de vista do “regente da orquestra”, o enquadramento não tinha nenhuma realidade específica, uma vez que se limitava a delimitar um espaço que correspondia exatamente à abertura de uma cena de teatro à italiana. Progressivamente percebeu-se que era possível deixar certos elementos da ação fora do enquadramento (descobriu-se assim a *ellipse*), mostrar apenas um detalhe

significativo ou simbólico (o equivalente da *sinédoque*), compor arbitrariamente, e de modo pouco natural o conteúdo do enquadramento (é o símbolo), modificar ponto de vista normal do espectador (novamente o *símbolo*), jogar com a terceira dimensão do espaço (a *profundidade de campo*) (MARTIN, 2003, p. 36).

Todas as descobertas empreendidas pela câmera no cinema parecem ter “migrado” para a ficção televisiva, daí a importância das observações de Martin sobre o “processo de liberação da câmera” para este estudo. Vide exemplo da imagem 30:



Imagem 30: quadro de *Capitu* com descrição imagética pouco convencional. Composição arbitrária, modificação do ponto de vista normal, foco no detalhe significativo, elementos fora da ação e jogo com as três dimensões. Profundidade, símbolo, sinédoque e elipse numa única cena, a medida que o narrador vocal acompanha: “... a sensação de um gozo novo... que me envolvia em mim mesmo... me dava arrepios e me derramava não sei que bálsamo interior...” (CARVALHO, 2009).

Para tanto, o cinema precisou não somente deixar de depender da estrutura narrativa literária típica do século XIX, especialmente de Charles Dickens, como do aspecto visual e dramático claramente teatral dos gestos largos e expansivos (com exposição da urdidura, no caso de *Capitu*), com suas “telas-cenário”, nas palavras de Marcel Martin (2003, p.31), nos enquadramentos com plano geral, como se vê em Méliès e nos Lumière (como em *Viagem à lua*, *O regador regado*, *A chegada do trem*

na estação), como se o espectador, que via o filme em um teatro com palco italiano, não visse uma ação que se passa no *écran* e sim no próprio palco:

Na época primitiva, os atores desempenham face à câmera como se estivessem diante do espectador do teatro: além disso, nos filmes cômicos, tomam muitas vezes o espectador diretamente como testemunhas das frases espirituosas e das situações engraçadas do filme. Mais tarde, quando o cinema se liberta completamente da influência do teatro, o fato de o ator dirigir-se diretamente ao espectador (por intermédio da câmera) irá adquirir um efeito dramático inesperado, porque o espectador se sente diretamente atingido (MARTIN, 2003, p.34).

Marcel Martin (2003), na introdução de *A linguagem cinematográfica*, defende que a história do cinema tratou de criar três fortes estigmas sobre ele próprio: os estigmas da fragilidade, da futilidade e da facilidade. Da fragilidade por estar preso a um suporte material extremamente suscetível aos estragos dos anos e por possuir contingências materiais que influenciavam o trabalho e a liberdade dos criadores. Da futilidade por ser a mais jovem de todas as artes, nascida de uma técnica comum de reprodução da realidade e ser considerada pelo público uma mera diversão. Da facilidade por apresentar-se geralmente sobre a capa do melodrama, do erotismo ou da violência; por consagrar, em grande parte de sua produção, “o triunfo da estupidez”, tornando-se um objeto de “imbecilização”, “fábrica de sonhos” e “rio fugaz que desenrola quilômetros a rodo de ópio ótico”, “assim, taras profundas prejudicam o desabrochar estético do cinema; além disso, um grave pecado original pesa sobre seu destino” (MARTIN, 2003, p. 14).

Se o cinema parecia frágil diante da suscetibilidade dos suportes materiais que o continham, hoje, as novas tecnologias permitem o armazenamento, a conservação, a reprodução e a recuperação de arquivos de uma maneira que Martin não poderia supor.

O estigma da futilidade e da facilidade, como pensou Martin, permanece fortemente marcado na face do cinema. As histórias convencionais, com começo meio e fim, narração onisciente, comunicáveis, previsíveis e fechadas e com conteúdo melodramático, erótico ou de explícita e fútil violência ainda são preferidas pela maior parte do público de cinema. Entretanto, um grupo grande de diretores contemporâneos,

de todos os lugares do mundo, trabalha com uma linguagem que não se encaixa nessas características e dificilmente lhes caberiam quaisquer desses rótulos, como Huston, Wilder, Zinnemann, Kazan, Mankiewicz, Hitchcock, e do outro lado, de cineastas europeus “artísticos” como Fellini, Bergman e Truffaut (BRITO, 2005). Cineastas que, para João Batista de Brito, criam um cinema-ser e com alma.

Felizmente, isso não impede sua instauração estética, e a curta vida do cinema produziu suficientes obras-primas para que se possa afirmar que o cinema é uma arte, uma arte que conquistou seus meios de expressão específicos e libertou-se plenamente da influência de outras artes (em particular do teatro) para fazer desabrochar suas possibilidades próprias com toda a autonomia (MARTIN, 2003, P. 15).

Marcel Martin parece ver como muito negativa a influência do teatro nos primeiros anos do cinema, atribuindo sempre uma ideia de evolução ao cinema quanto mais ele se distancia do teatro. Roman Jakobson (JAKOBSON, 1970, p. 153-156), no artigo *A decadência do cinema?* defende que a “nova arte” cresce a olhos vistos, desvincula-se da influência das artes precedentes, cria suas normas, suas leis, depois as subverte, trabalha com sistemas de signos, seguindo o caminho da metonímia e da metáfora e começa a influenciar outras artes. O cinema, assim, caminhou para uma dinamização progressiva do ponto de vista, passando a usar e com criatividade, ângulos incomuns e movimentos de câmera, por exemplo. Quanto mais a câmera passou a oferecer um ponto de vista diferente daquele que tínhamos ordinariamente em relação ao mundo é que o cinema passou cada vez mais a ser cinema. O autor afirma que as etapas sucessivas da descoberta dos procedimentos de expressão fílmicos correspondem naturalmente a uma liberação cada vez maior dos entraves da ótica teatral e à instauração de uma visão mais e mais especificamente cinematográfica. Mas é importante ressaltar que o cinema não se libertou de outras artes, o cinema simplesmente se libertou e passou a usufruir de outras artes de forma autônoma (MARTIN, 2003).

Depois, se considerarmos que a primeira edição francesa de *A linguagem cinematográfica* data do ano de 1955 e que meio século de produção cinematográfica intensa não entrou na conta de Martin, talvez tenhamos motivos para comemorar o

ensaio de uma guinada do cinema no tocante à superação dos estigmas, taras e pecados que possam ter maculado a produção e a recepção da arte audiovisual em seu primeiro meio século de existência. Ela escapou progressivamente da ideia de reprodutora da realidade através da imagem cinética e se estabeleceu pouco a pouco como linguagem, ou seja, como um meio de conduzir um relato veiculando ideias, com seu próprio vocabulário, sintaxe, flexões, elipses, convenções e gramática (ARNOUX, Alexandre *apud* MARTIN, 2003, p. 16).

Adiante, Martin (2003, p. 19) citando Lucien Wahl e Abel Gance o teórico refere outra mudança na evolução da história do cinema, afirmando que ele, além de se tornar cinema-linguagem, passa cada vez mais a investir em uma essência da imagem:

Uma boa quantidade de filmes perfeitamente eficazes no plano da linguagem, pode mostrar-se nula do ponto de vista estético, do ponto de vista do *ser fílmico*: não tem existência artística. ‘Há filmes’, escreve Lucien Wahl, ‘cujo roteiro é razoável, cuja direção é impecável, cujos atores são talentosos, e não valem nada. Não vemos o que lhes falta, mas sabemos que é o principal. ’ O que lhes falta é aquilo que alguns chamam de *alma* ou *graça*, e que eu denomino *ser*. ‘Não são as imagens que fazem o filme’, escreveu Abel Gance, ‘mas a alma das imagens’ (MARTIN, 2003, p. 19).

Para Martin, essa silenciosa revolução da linguagem, essa passagem do *cinema-linguagem* para o *cinema-ser* teve contribuição patente de autores como Griffith e Eisenstein e, posteriormente de Ozu, Mizoguchi, Antonioni, Resnais e Godard.

Pensando nos autores e nas filosofias estéticas observáveis em *Capitu*, o jornal *O Globo* (2008) veiculou matéria prevenindo que “vai ter gente achando que é ‘Maria Antonieta’, de Sofia Coppola. Só que a atração é bem mais lúdica”. Lúdica talvez, mas perpassada por uma linha trágica que encaminha para uma aproximação com outras estéticas nada jocosas.

Difícilmente deixaremos de lembrar a semelhança que há entre *Capitu* e o cinema produzido com base nos preceitos do movimento do cinema dinamarquês

intitulado *Dogma 95*.²⁰ O *Manifesto Dogma 95* é tido como um movimento de resgate do cinema da exploração industrial e defende a criação de um cinema menos comercial. Seus primeiros filmes foram agraciados com diversos prêmios, *Festa de família*, de Thomas Vinterberg (VINTERBERG, 1998) e *Os miseráveis*, de Lars Von Trier (TRIER, 1998). Os diretores tentavam obedecer à regra de não usar iluminação artificial, deixando os filmes com várias cenas escuras e fazendo investimento máximo no enredo. O paralelo maior com *Capitu* é com duas obras do mentor do movimento *Dogma 95*, Lars Von Trier, mas que não têm o *Certificado Dogma 95* de cumprimento ao *voto de castidade* do movimento, que é *Dogville* (TRIER, 2003) e *Manderlay* (TRIER, 2005). Ambos foram gravados em local fechado e têm uma indelével relação com o simbolismo cênico do teatro.

A maioria das sequências de *Capitu* se passa no decrepito edifício do *Automóvel Club do Brasil*, no Rio de Janeiro. O local abriga quase todos os acontecimentos que, na *fabula* (TODOROV, 1971), ocorrem na estação de trem, no seminário, no teatro, em diversas casas, em alto mar. Um tipo de representacionalidade correspondente com a proposta pelo *Dogma*:

Evidentemente, dizer que um filme é representacional não significa dizer que ele copie servilmente a realidade. Não. Significa apenas dizer que nele, tecnicamente falando, as imagens divisadas não são, como na música e em certa corrente pictórica, formas abstratas sem referência. Coisa completamente diferente se dá, por exemplo, na pintura, mesmo na mais figurativa, onde a condição de ser “pintada” entra no código artístico como um elemento da recepção. Em suma, no cinema, como na fotografia, a cópia do real é técnica, e é com essas imagens tecnicamente copiadas que se trabalha (BRITO, 2006, p.166, 167).

A escolha por fazer o *set* funcionar em um palácio em ruínas é absolutamente proposital. Para Luiz Fernando Carvalho, o *Automóvel Club* representa um pouco da alma de Dom Casmurro, ou mesmo a própria visão machadiana, que mistura riso e melancolia com seu texto impregnado da ideia de que modernidade ou progresso já

²⁰ Mais uma vez, a provocação sobre a questão do diálogo entre *Capitu* e o movimento *Dogma 95*, foi feita pela professora Sandra Luna, quando da qualificação do texto inicial deste trabalho.

nascem em ruínas. Como veiculou a Folha de São Paulo, “tudo ali é ruína. Um lugar perfeito para contar a história de um homem em ruínas”. O cenário como retrato da ruína humana não é o único aspecto da montagem com tal postura, tudo na *mise-en-scène* colabora para o reforço das ideias de ruína, solidão, isolamento, angústia. Isso aparece nos elementos de cena e sobretudo de montagem mencionados na imagem anterior (nº 30).

Outra proposta artística do século XX que chegou a ser mencionada pela recepção da crítica jornalística como fonte inspiradora na montagem de Luiz Fernando Carvalho foi a do teatro do absurdo. Nas artes cênicas, autores como Alfred Jarry, Samuel Beckett, Eugène Ionesco e Antonin Artaud dialogaram com a ideia de interagir com objetos imaginários em cena, porém, em *Capitu* esse pensamento não é marcante e decisivo, pois todos os objetos são plenamente colocados em cena, ainda que a representação seja apenas uma sugestão visual, como uma janela que representa um trem. A associação talvez ocorra devido à impressão de que a tela se torna um palco para a trama. O espaço passa a ser, guardadas as diferenças, uma construção que parte da interação do ator com o espectador e o tratamento insólito dado à representacionalidade pelo pensamento do absurdo embota o fascínio obcecado do século XIX pela verossimilhança.

Marcel Martin (2003, p. 35) também cita o recurso do “olho no olho” como um equivalente do *distanciamento* brechtiano (poderia se chamar *aproximação*) e cita os exemplos dos filmes *Acossado* (GODARD, 1960) em que Godard lança, por intermédio do personagem Belmondo, “uma provocante apóstrofe em pleno rosto do espectador: ‘Se você não gosta do campo... do mar... da montanha, então foda-se’” (MARTIN, 2003, p. 34) e *A mulher ao lado* (TRUFFAUT, 1981) em que uma testemunha do drama que será mostrado se dirige diretamente ao espectador para fornecer-lhe os dados iniciais.

Podemos ver aqui um equivalente do *distanciamento* brechtiano, mediante o qual o ator (vale dizer, o autor) dirige-se diretamente ao espectador, considerado não uma testemunha passiva, mas um indivíduo capaz de tomar partido diante das implicações morais do espetáculo (MARTIN, 2003, p. 35).

É patente o interesse de Brecht pela questão do *distanciamento*, isso é, em se *aproximar*, em *mexer* com o espectador, em fazê-lo sair da cômoda posição de objeto passivo e alheio ao drama e torná-lo sujeito diante do espetáculo, ao mesmo tempo em que não deixa de lembrar que ele, o espectador, está “apenas” vendo uma imitação da realidade, mas que pode ser decisiva quando o espectador não mais estiver *diante* da realidade e sim *na* realidade. Não era sem razão que Brecht, - apesar de se diferenciar pelo viés político - ironicamente, fixava placas em várias de suas peças com os dizeres: “Atenção, atenção, não se emocione, trata-se de ficção”. A semelhança foi notada por Beatriz Resende (2008) de *O Estado de S.Paulo*.

A obra de Carvalho, em suas inspirações teatrais, usa os mesmos subtítulos à maneira como Brecht interrompe a cena com seus cartazes, com dizeres destinados a chamar à razão o espectador embalado pelo prazer estético, pelo fascínio enigmático da fábula. Afinal, disse Machado, "o destino não é só dramaturgo, é também seu próprio contra-regra" (O ESTADO DE S. PAULO, 2008).

Capitu está repleta desses alertas. Constantemente somos lembrados de que se trata de ficção, de televisão, de audiovisual, de literatura. Seja na abertura dos capítulos, com os títulos aparecendo em páginas desamassadas de livro²¹; seja na voz do locutor que os lê, à moda das radionovelas²² ou na cena do capítulo *Um plano*, em que Dom Casmurro mostra irritação ao lembrar da proposta de Capitu para que Bentinho pedisse a José Dias que dissuadisse Dona Glória de metê-lo no seminário, bradando: “Capitu insistiu que eu

²¹ Tais intertítulos constituem uma das maiores estruturas de agressão de *Capitu*, por ameaçarem constantemente interromper o fluxo narrativo. Michel Martin (2003, p. 114, 184) ao falar dos intertítulos da época que antecedeu o advento do som no cinema se refere a eles como “uma praga do cinema mudo [que] a todo momento vêm quebrar a magia das imagens”. Na verdade o uso dos intertítulos por Luiz Fernando Carvalho foi outra escolha muito usual. É comum o cinema apresentar páginas de livros cujo texto anuncia, comenta ou substitui o conteúdo da ação visual – ou ainda páginas de diários íntimos redigidos pelo herói da ação. “(...) no início de cada sequência podemos ler as primeiras linhas do que escreve, antes da narrativa prosseguir na voz *off* (MARTIN, 2003, p. 184, 185). Para Balogh (2005, p. 141) a linguagem da TV constitui o vasto amálgama das linguagens prévias do rádio, do cinema, dos quadrinhos ou daquelas que foram surgindo paralelamente à TV ou junto à TV, como a do videoclip e da computação gráfica.

²² Para Marcelo Bulhões, tal voz, algumas vezes, traz dramaticidade, com entonação “sensacionalista”, enfatizando o ridículo da locução; em outras, resvala para o gracejo. A sobreposição da palavra oralizada, de modo estilizado, ao signo verbal impresso acentua o caráter de representação, denunciando-a. *Voz off* e letras garrafais têm uma implicação estilística de redundância cuja consequência é a autorreferencialidade (BULHÕES, 2012, p. 62). Para Balogh (2002) a linguagem do rádio está contida no vasto amálgama da linguagem televisual.

pedisse com boa cara, como quem pede um copo de água à pessoa que tem obrigação de trazer!”, dando pancadas violentas em algo, de modo que a câmera estremece com o impacto das batidas; Os sinais também estão presentes noutros episódios: no capítulo *Otelo*, em que o narrador relembra comovido: “jantei fora e de noite fui ao cinema”, virando o cálice de vinho e derramando-o sobre a câmera; na forma como ele se dirige ao “leitor” no final do capítulo *Uma ideia*: “já vás me entender no outro capítulo” e nos diversos vocativos usados ao longo da narrativa: “leitor”.

Muitas vezes os atores até “se excedem” nos gestos, na pantomima, na expressão facial e numa impostação vocal estilizada. Atuam, pois, sublinhando o próprio exercício do ator no ambiente peculiar do palco de teatro (BULHÕES, 2012, p. 64). É como se o narrador que instaura a verdade diegética tivesse convicção de que tudo é mentira, tudo é arte, e isso já estava em Machado de Assis. Como reforça Gustavo Bernardo (BERNARDO, 2010, p. 124), Machado de Assis lembra seu leitor a cada página de que ele está lendo uma ficção. Como Luiz Fernando Carvalho lembra seu espectador de que ele está assistindo a uma ficção.

Ainda nas artes cênicas, foi mencionada pela crítica uma ligação que *Capitu* manteria com ideias elementares de outras propostas estéticas do século XX, como a do Teatro caixa-preta, surgido nos 60 e do Teatro pobre. Naquele, o espaço da ação não varia, independente do que ele represente na trama, o que o torna extremamente versátil. Nesse, a opção pelo simbolismo cênico visando diminuir as despesas com um cenário realista. Mas não há efetivamente uma tentativa de dar uma feição de Teatro caixa-preta ou de Teatro pobre à montagem, e a semelhança fica restrita a poucas e discretas passagens da microssérie. O equívoco da crítica é compreensível. O pioneirismo de *Capitu* certamente nos fará rever várias considerações até que consigamos conceber a busca de Luiz Fernando Carvalho por – como ele afirma – um diálogo com as possibilidades de encenação da modernidade. Para Marcelo Bulhões (2012, p. 84) há, em *Capitu*, um sem-número de sugestões de parentescos entre o campo audiovisual e um repertório vasto da tradição teatral.

O pioneirismo já está em *A Pedra do Reino*, pelo menos para o autor do original, Ariano Suassuna, que acredita que só dali a 10 anos ela deverá ser compreendida. Essas possibilidades foram assim descritas por Luiz Zanin Oricchio (2008) de *O Estado de S.Paulo*:

A opção por locação única e marcações explícitas faz pensar no distanciamento proposto por um Lars von Trier, em *Dogville* por exemplo. O uso das cores e da música, em Fellini; já o tom proposto sugere às vezes o diálogo com Visconti. Há um certo expressionismo no trabalho magnífico de Melamed, mas não apenas nele (ORICCHIO, O Estado de S. Paulo, 2008).



Imagem 31: Escobar na cena de seu afogamento (ASSIS, 2000). Para Luiz Carlos Merten (2008), Luiz Fernando Carvalho seria um êmulo de Luchino Visconti. E Escobar, para Denilson Lopes²³, “um habitante do reino do artifício, que se estende do barroco ao *glam rock*, passando pelo decadentismo e pelo dandismo, reelaborando dramaturgias e encenações do real”.



²³ Professor da UFRJ. Fala proferida em uma conversa informal em uma rede social.

Imagem 32: cena final de *Morte em Veneza* (VISCANTI, 1971). Haveria ali um intertexto envolvendo uma androginia entre os personagens Tazio (foto), Escobar e Bentinho. Para Robert Stam (STAM, 2006, p. 45), as adaptações televisivas tendem a buscar uma “purificação” das ambiguidades morais em prol da audiência das massas.

Algumas escolhas feitas por Carvalho indicam uma preocupação realística com a imagem, como fazer contracenarem atores distintos para o mesmo personagem, a partir da consideração do tempo em que vivem – por exemplo, Leticia Persiles fazendo o papel de Capitu adolescente e Maria Fernanda Cândido fazendo o papel de Capitu adulta ou César Cardadeiro interpretando Dom Casmurro adolescente e Michel Melamed interpretando Dom Casmurro adulto e idoso.

No entanto, outros fatores apontam para o contrário, para um tratamento imagético e dramático sem tal engajamento realista. Não é apenas na construção do cenário que *Capitu* (CARVALHO, 2009) foge ao tratamento naturalista típico do cinema “consagrado estatisticamente falando” (BRITO, 2006), em outras palavras, ao paradigma da representacionalidade. Vários de seus elementos, incluindo os personagens secundários, compõem o jocoso quadro do espetáculo. Nele, passageiros à espera do trem são recortes de papelão em forma de gente; o denso bosque do quintal de Capitu são árvores frondosas feitas à giz, que recebem os raios “solares” de canhões de luz amarela; o bonde é uma janela sustentada por uma armação de madeira e o mar revolto, um enorme papel tipo celofane agitado nas extremidades.

Luiz Fernando Carvalho, como ele mesmo afirma, conserva a dúvida presente em *Dom Casmurro* como parte do processo cultural da [modernidade](#), como processo dialético dos dias de hoje. A contemporaneidade de *Dom Casmurro* é descrita por Sylvia Colombo (2008), da Folha de São Paulo, como algo que “acontece ainda hoje, pois trata de relações míticas, afetos familiares, amor, desejo, religião, tragédia e comédia. Embates atemporais que não foram e nem vão ser resolvidos”. É importante destacar, por fim, que toda a liberdade tomada na montagem de *Capitu* não trai, em nada, “a grave proposição” de manter a reflexão sobre os processos narrativos.

Pucci Jr. percebeu que a microssérie de Luiz Fernando Carvalho não absorve o rótulo da *classical television* nem tampouco se enquadra nos preceitos da *art cinema*, porque suas opções de cunho moderno que produzem a *ambiguidade controlada* são substituídas na microssérie por uma conformação ao mesmo tempo lúdica e paradoxal e que, para entendê-la, precisaremos, talvez, remontar com parcimônia à grandiosidade de

filmes de Luchino Visconti, Fellini, Bergman, Antonioni. E expandir nosso olhar para os longínquos horizontes do teatro e das artes plásticas, a ver as razões de a crítica ainda ter feito outras diversas provocações sobre a ligação de *Capitu* com o *Drácula de Bram Stoker*, de Coppola; com *Jules e Jim*, de Truffaut; com *As loucas aventuras de Rabbi Jacob*, de Gérard Oury; com *O doente imaginário*, de Molière; com o dadaísmo que trabalha o conjunto das imagens a partir da junção de restos; com o *nouveau réalism* de Jacques Villeglé e com Andro Wekua.

Essas referências quedarão, neste trabalho, como uma lacuna, um espaço em branco que tentei provisoriamente preencher, mas, como refere Umberto Eco em *O lector in fábula* (2002), ainda há muitos processos a serem instaurados sobre as lacunas. Entretanto, mencioná-las assegura que os arcos continuam abertos para as leituras de *Dom Casmurro* e *Capitu*: basta prosseguir.

5 Referências

- ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ALEXANDRE JR., Manuel. *Introdução*. In: ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. 3ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006 (Coleção Biblioteca de autores clássicos).
- ALLEN, Woody. *Noivo neurótico, noiva nervosa*. [Filme]. EUA. 1977. 35mm. 93 min.
- ALMEIDA, Carlos Helí de. *Luiz Fernando Carvalho: 'não corro atrás de elogios'*. Jornal do Brasil. Dez./2008.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. 3ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006 (Coleção Biblioteca de autores clássicos).
- ARRAES, Guel. *A invenção do Brasil*. [Microsérie]. 2000.
- ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida*. [Microsérie]. 2000.
- ASSIS, Cláudio. *Baixio das bestas*. [Filme]. Brasil. 2007. 80 min.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.
- AUMONT, Jacques. *Moderne?* Paris, Ed. Cahiers du Cinéma, 2007.
- AZERÊDO, Genilda. *Jane Austen, Adaptação e Ironia: Leitura Introdutória de Emma*. João Pessoa: Graphos vol.4 n.1, 1999.
- BAHIA, Lia. *Convergência à brasileira: reflexões sobre a indústria audiovisual*. In: XII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine: ano XIV. Vol. 1. São Paulo: Socine, 2011. P. 230-243. Disponível em: [HTTP://socine.or.br/livro/XII_ESTUDOS_SOCINE_V1_b.pdf](http://socine.or.br/livro/XII_ESTUDOS_SOCINE_V1_b.pdf)>. Acesso em: 30 de janeiro de 2013.
- _____. AMÂNCIO, Tunico. *Notas sobre a emergência de um novo cenário audiovisual no Brasil nos anos 2000*. In: Revistas Contracampo. Nº 21. Agosto de 2010. P. 113-130.
- BALOGH, A.M. *Conjunções – disjunções – transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 2004.
- _____. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos em doses homeopáticas*. São Paulo: Editora da USP, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad.: Maria Ermantina Gomes Pereira. São Paulo: Martins fontes, 1993.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad.: Maria Ermantina Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAZIN, André. *O cinema da crueldade*. São Paulo: Martin Fontes, 1989.

_____. *Por um cinema impuro*. In: O cinema: ensaios. São Paulo: Braziliense, 1991. p. 82-104.

BENJAMIN, Walter. *O narrador*. In: Sobre arte, técnica, linguagem e política. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1992. p. 27-57.

BERNARDO, Gustavo. *Machado de La Mancha*. In: O livro da metaficção. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BORDWELL, David. *Cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In: Teoria Contemporânea do Cinema, vol.II. (Org.) RAMOS, Fernão Pessoa. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 277-301.

_____. *Figuras Traçadas na Luz – A encenação no cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2008, p. 64.

BOSCOV, Isabela. *Ah, esses olhos....* Veja. 10/12/2008. Busca realizada às 23h36 de 9/1/2013 em: http://veja.abril.com.br/101208/p_192.shtml.

BRANAGH, Kenneth. *Hamlet*. [Filme]. EUA e Reino Unido. 1996. 235 min.

BRANDÃO, Cristina. *As primeiras produções ficcionais*. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart et. al. História da televisão no Brasil. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

BRITO, João Batista de. *Narrativas em conflito: três questões diferentes sobre a diferença entre literatura e cinema*. In: Literatura no cinema. São Paulo: Unimarco, 2006.

_____. *Dois modelos de cinema*. In: Imagens amadas. São Paulo: Ateliê, 1995.

BROOKS, Cleanth & WARREN, Robert Penn. *Understanding Ficción*. Nova Iorque, 1943.

BULHÕES, Marcelo. *Para além da “fidelidade” na adaptação audiovisual: o caso da minissérie televisiva Capitu*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 23, p. 59-71, jun. 2012.

CALDWELL, Helen. *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2002.

- CAMINHA, Marina. *A teledramaturgia juvenil brasileira*. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart et. al. *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2010. p. 197-215.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. São Paulo: Ática, 2001.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. *Expressionismo alemão*. In: *História do cinema mundial*. Fernando Mascarello (org.). Campinas: Papirus, 2006.
- CARNEIRO, João Emanuel. [Novela]. Brasil. 2008-2009.
- CARRERO, Raimundo. *Vila-Matas sacrifica todo estranhamento*. Pernambuco, p. 8-9, out./2012.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *A Pedra do Reino*. [Microsérie]. Rio de Janeiro, 2007.
- _____. *Afinal, o que querem as mulheres?* [Microsérie]. Rio de Janeiro, 2010.
- _____. *Capitu*. [Microsérie]. Rio de Janeiro, 2009.
- _____. *Hoje é dia de Maria*. [Microsérie] 2005.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- COLOMBO, Sylvia. *Hoje é dia de Capitu*. Folha de São Paulo. 9/12/2008. Busca realizada às 23h34 de 9/1/2013 em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2211200807.htm>.
- COPPOLA, Francis Ford. *O poderoso chefão*. [Filme]. EUA. 1972. 35 mm. 171 min.
- CORSEUIL, Anelise Reich. *Literatura e cinema*. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003. p. 295-304.
- CURTIZ, Michael. *Casablanca*. [Filme]. EUA. 1942. 35 mm. 103 min.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Virgílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978.
- DOSTOIÉVSKI, Fíodor. *Os Irmãos Karamazov*. Trad. Raquel de Queiroz. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FECHINE, YVANA. *Da minissérie ao filme: uma montagem orientada pela convergência de mídias*. In: FIGUEIRÔA, Alexandre. FECHINE, Yvana (Eds). *Guel Arraes, um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: CEPE, 2008. p. 193-218.

- FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- FLEMING, Victor. *...E o vento levou*. [Filme]. EUA. 1939. 35 mm. 241 min.
- FREUD, Sigmund. *O estranho*, 1919. In: História de uma neurose infantil. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 233-270. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 17).
- FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Trad.: Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n.53, p. 166-182, março/maio, 2002.
- FURTADO, Jorge. *O homem que copiava*. [Filme]. Porto Alegre. 2003. 123 min.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa - ensaio de método*. Trad.: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.
- _____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad.: Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2006. 7-48.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Trad.: Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- Globo, O. Divulgação. 07/12/2008. Busca realizada às 18h24 de 11/1/2013 em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2008/12/09/a-capitu-de-luiz-fernando-carvalho-145085.asp>.
- GODARD, Jean-Luc. *Acossado*. [Filme]. França. 1960. 90 min.
- GÓES, Moacyr. *Dom*. [Filme]. Brasil. 2003. 91 min.
- GOMES, Livia Cristina. *A peste da mimesis*. Revista USP nº 77. São Paulo: março/maio 2008.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem cinematográfica*. In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GRIFFITH, D. W. *O nascimento de uma nação*. [Filme]. EUA. 1915. 190 min.
- _____. *Intolerância*. [Filme]. EUA. 1916. 182 min.
- GUIMARÃES, Hélio. *O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias*. In: PELLEGRINI, T. [et. al.]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003. p. 91-114;
- HITCHCOCK, Alfred. *Um corpo que cai*. [Filme]. EUA. 1958. 128 min.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad.: André Chechinell. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

- JAKOBSON, Roman. *A decadência do cinema?*. Trad.: Francisco Achcar. In: *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, s.d.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Trad.: Suzana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.
- JOHNSON, Randal. *Literatura, cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, T. [et. al.]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003. p. 37-59.
- JOST, François. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2004.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad.: Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- KRISTEVA, Júlia. *Le mot, le dialogue, le roman*. In: *Semiotike. Recherche pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- LANG, Fritz. *M, o vampiro de Düsseldorf*. [Filme]. Alemanha. 1931. 117 min.
- LEAN, David. *Lawrence da Arábia*. [Filme]. EUA. 1962. 222 min.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 2002;
- LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Trad.: Octávio Mendes Carvalhos. São Paulo; Cultrix, 1954.
- LUHRMANN, Baz. *Romeu + Julieta*. [Filme]. EUA. 1996. 120 min.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.
- MAGALHÃES JR, R. *Ao redor de Machado de Assis (Pesquisas e interpretações)*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1958.
- MAINARDI, D. (2008) *E Machado virou circo....* Veja, 17/12/2008, p. 181.
- MANET, Édouard. *Retrato de Ailie Ambre no papel de Carmen*. [Óleo sobre tela] (Ano desconhecido).
- MAGGIO, Sérgio. *Luiz Fernando Carvalho lança sua visão estética sobre o romance Dom Casmurro*. Correio Braziliense. 09/12/2008. Busca realizada às 23h32 de 9/1/2013 em: <http://divirta-se.correioweb.com.br/materias.htm?materia=5497>.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus; REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. Trad. Suzana Calazans. São Paulo: Braziliense, 1998.

- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo, Brasiliense, 2003.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Machado de Assis e a prosa impressionista*. In: De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira. Rio de Janeiro, 1977.
- MERTEN, Luiz Carlos. *Ópera-rock desconcerta pelo que tem de excessivo*. O Estado de S. Paulo. 16/12/2008. Busca realizada às 23h31 de 9/1/2013 em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,opera-rock-desconcerta-pelo-que-tem-de-excessivo,294434,0.htm>.
- MOUSINHO, Luiz Antônio. *O telespectador deslocado: o programa Cena Aberta e o seriado Cidade dos Homens*. In: PAIVA, Cláudio Cardoso de [et. al.]. Mídias e culturalidades: análises de produtos, fazeres e interações. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2007. p. 115-140.
- MURNAU, F. W. *Aurora*. [Filme]. EUA. 1927. 95 min.
- _____. *Nosferatu*. [Filme]. ALEMANHA. 1922. 94 min.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Olhos de cigana oblíquos e dissimulados, olhos de ressaca....* O Estado de S. Paulo. 23/07/2009. Busca realizada às 23h30 de 9/1/2013 em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,olhos-de-cigana-obliquos-e-dissimulados-olhos-de-ressaca,407040,0.htm>.
- OZU, Yazujiro. *Era uma vez em Tóquio*. [Filme]. Japão. 1953. 136 min.
- PADRÃO, Márcio. *Séries: o status do cinema dentro da televisão*. Continente, agosto de 2012, p. 54-59.
- PAIVA, Cláudio Cardoso de. *Epifanias do sublime, do trágico e do maravilhoso na minissérie "Hoje é dia de Maria"*. In: Biblioteca on-line de ciência e comunicação, 2005. Disponível em <<http://bocc.ubi.pt/pag/Paiva-claudio-epifania-do-sublime.pdf>>. Acesso em 31 de janeiro de 2013.
- PALOTTINI, Renata. *Dramaturgia de Televisão*. São Paulo: Editora Moderna, 1998.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1974.
- PUCCI JR., Renato Luiz. *A microssérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes filmicos*. Porto Alegre: XX Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2011.
- _____. *Cinema moderno e de vanguarda na TV: o paradoxo pós-moderno de Cena Aberta*. In: HAMBURGUER, Esther [et.al.]. Estudos Socine de Cinema ano IX. São Paulo: Annablume, Socine, 2008. p. 325-232.

- _____. *Intersecção pós-moderna entre cinema e TV: o caso de O Auto da Compadecida*. In: CATANI, Afrânio Mendes [et. al.]. Estudos Socine de cinema: ano VI. São Paulo: Nojosa Edições, 2005. p. 325-332.
- _____. *Particularidades narrativas da microssérie Capitu*. In: BORGES, Gabriela; PUCCI JR., Renato; SELIGMAN, Flávia (org.). *Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário*. Vol. I. São Paulo: Faro e São Paulo, 2011.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- RENOIR, Jean. *A regra do jogo* [Filme]. França. 1939. 110 min.
- RESENDE, Beatriz. *Capitu, Brecht, Bentinho e Janis Joplin*. O Estado de S. Paulo. 16/12/2008. Busca realizada às 23h28 de 9/1/2013 em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,capitu-brecht-bentinho-e-janis-joplin,294433,0.htm>.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SANTIAGO, Silviano. *Retórica da verossimilhança*. In: Uma literatura nos trópicos. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. *O narrador pós-moderno*. In: Nas malhas da letra: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 38-60.
- SARACENI, Paulo César. *Capitu*. [Filme]. Brasil. 1968. 105 min.
- SCHWARZ, Roberto. *A poesia envenenada de Dom Casmurro*. In: Duas meninas. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SOBRAL, Filomena Antunes. *As letras no pequeno ecrã: adaptação literária para a televisão*. In: Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2008. p. 1-15.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad.: Heloísa Jahn. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- _____. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. In: CORSEUIL, Anelise Reich (Ed). *Ilha do desterro: Film Beyond Boundaries*. Florianópolis. UFSC, n. 51, jul./dez. 2006. p. 19-53.
- TODOROV, Tzvetan et. al. *As categorias da narrativa literária*. Trad.: Eni Orlandi. In: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópoles: Editora Vozes Ltda, 1971.
- TRIER, Lars Von. *Dogville*. [Filme]. França, Itália, Dinamarca, Noruega, Suécia, Finlândia, Holanda. 2003. 177 min.

_____. *Os idiotas*. [Filme]. Dinamarca, França, Itália, Suécia, Holanda. 1998. 117 min.

_____. *Manderlay*. [Filme]. França, Reino Unido, Itália, Suécia, Alemanha, Holanda, Dinamarca. 2004. 139 min.

TRUFFAUT, François. *A mulher ao lado*. [Filme]. França. 1981. 105 min.

VINTERBERG, Thomas. *Festa de família*. [Filme]. Dinamarca, Suécia. 1998. 106 min.

VISCONTI, Luchino. *Morte em Veneza*. [Filme]. Itália. 1971. 130 min.

WELLES, Orson. *Cidadão Kane*. [Filme]. EUA. 1940. 35mm. 119 min.

WIENE, Robert. *O gabinete do Dr. Caligari*. [Filme]. ALEMANHA. 1920. 71 min.
920. 71 min.